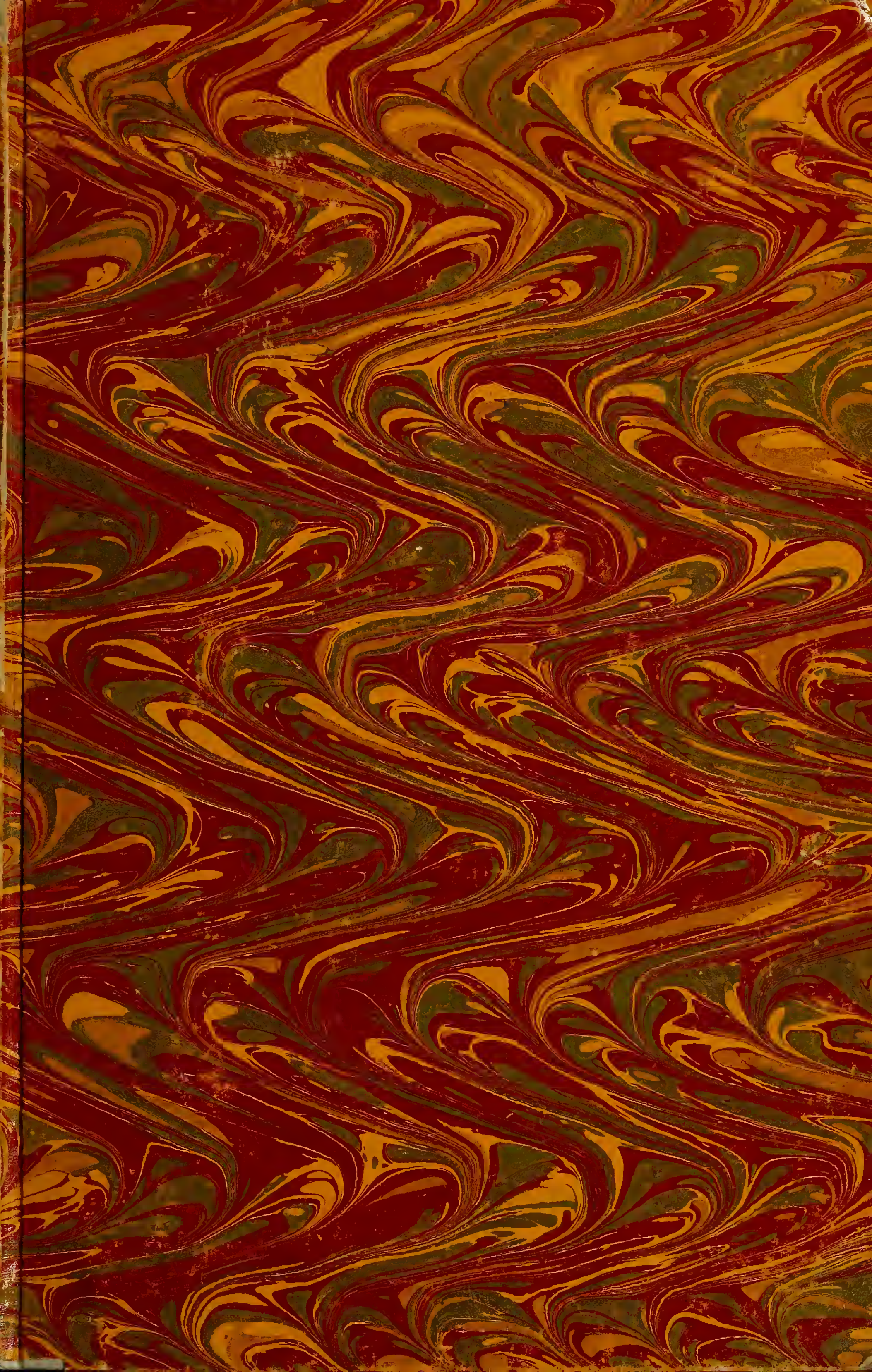






Neue Essays

über

Kunst und Literatur.



Neue Essays

über

Kunst und Literatur

von

Herman Grimm.

Berlin,
Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung.
(Harrwitz und Goßmann.)
1865.



Inhalt.



Ralph Waldo Emerson.

Bei einem mir befreundeten Amerikaner fand ich vor Jahren einen Theil der Essays von Emerson zufällig auf dem Tische liegen. Ich sah hinein, las eine Seite herunter und war erstaunt, eigentlich nichts verstanden zu haben, obgleich ich mir meines Englisch ziemlich bewußt war. Ich fragte nach dem Autor. Er sei der erste Schriftsteller Amerikas und sehr geistreich, aber manchmal etwas verrückt, und er könne sogar öfter seine eigenen Sätze nicht erklären. Aber niemand sei so angesehen als Charakter und Prosaist. — Kurz, dies Urtheil lautete so wunderbar, ich sah wieder in das Buch: einige Sätze sprangen mir so leuchtend in die Seele, daß ich eine Art Trieb empfand, es einzustecken und zu Hause genauer anzusehen. Ich finde, es ist schon sehr viel, wenn uns heute ein Buch so reizt, daß wir uns ohne Zwang entschließen, hinein zu sehen, heute, wo man aus einer Art Selbsterhaltungstrieb sich gegen Menschen und Bücher auf der äußersten Defensive halten muß, wenn man Zeit und Stimmung und eigene Gedanken bewahren will.

Ich nahm Websters Dictionary und fing an zu lesen. Der Satzbau erschien mir ganz außergewöhnlich. Bald entdeckte ich das Geheimniß. Es waren wirkliche Gedanken, war eine wirkliche Sprache, ein reeller Mensch, den ich vor mir hatte, kein — ich brauche den Gegensatz nicht weiter auszuführen; ich kaufte mir das Buch. Ich habe seitdem nicht aufgehört in

diesen Werken zu lesen, und jedesmal wo ich sie von neuem vornehme, scheint es mir als läse ich sie zum erstenmal.

Es ist nicht leicht zu sagen, was uns an einem Schriftsteller anzieht, am schwersten, wo man es mit einem mitlebenden zu thun hat. Man sagt meistens: es ist mir sympathisch. Mir ist es am natürlichsten, durch eine Vergleichung mit den Gesetzen des Druckes und der Schwere mein Gefühl darzustellen. Ich nehme an daß auf der Seele eines jeden ausgewachsenen Menschen die Summe alles Erlebten, seiner Erinnerungen, Hoffnungen, Befürchtungen und der Verhältnisse, die ihn täglich umgeben und zu einer nothwendigen Thätigkeit zwingen, mit einer gewissen Schwere lastet, und daß er sein Glück danach bestimmt, in wie weit es ihm dann und wann gelingt, diesem Drucke zu entrinnen und sich frei zu fühlen. Deshalb beneidet man ja die Kinder und selbst das liebe Vieh bisweilen.

Das gewöhnlichste Mittel ist die tägliche Arbeit. Man vergißt sich selbst am einfachsten und natürlichsten über ihr. Ich kann deshalb, ganz nebenbei bemerkt, auch keineswegs der Ansicht mancher Nationalökonomen beistimmen, als sei die angestrengte Arbeit des armen Mannes die Frucht eines Opfers das er der menschlichen Gesellschaft darbringt, und das ihm eine Art von Märtyrerheiligenschein verleiht, der andere Leute ohne Schwielen an den Händen mit heimlicher Scham erfüllen müsse.

Ein anderes Mittel sind betäubende Genüsse. Das edelste aber ist die Betrachtung der Natur und der schönen Künste.

Entweder ergibt man sich diesem Studium ganz, oder man läßt es in den Momenten eintreten, wo man, ermüdet von Geschäften, den hungrigen Geist anderweitig befriedigen muß. Man beginnt zu wählen und sich dem zuzuwenden was anspricht und seinen Zweck erfüllt. Der eine vertieft sich in Goethe, der andere in Shakespeare und Raphael, in Beethoven, in Händel, Plato.

Andere, von geringerer Tiefe, ergreifen die Hand niedrigerer Geister, einige suchen mit Begier immer das Neueste auf was Buchläden, Concerte und Theater bringen; entgegengesetzte Neigung wirft sich auf das Seltene und Unbekannte, und der Geist eines Buches, Kupferstiches, Kunstwerks scheint darum an Gehalt zu gewinnen, weil sich niemand weiter in seinem Besitze befindet. Einem richtig gebauten Geist kann das aber nicht genügen. Er sieht sich die Erscheinungen unbefangen an zuerst; wo sich etwas an ihn anklettet, hält er still und betrachtet es. So lange es ihn fesselt, so lange verweilt er dabei. Er genießt. Die Frage, ob das, was ihm so den Sinn erfüllt, schön sei, ist die zweite Frage, die erste bleibt immer: hält es ihn wirklich fest, und wie lange? Ganz bescheiden schreitet er dann vom Genusse weiter zur Kenntniß, und voller Zurückhaltung denkt er an den vernichtenden Funken, der aus Psyche's voreiliger Lampe absprang.

Man weiß so selten in Wahrheit, wo das eigentlich steckt, was in dem Werke des Geistes uns anzieht, wo das Wort steht, das uns zwingt und dem wir gehorchen. Der eine durchliest Plato wie ein angenehmes Lesebuch, dessen deutsche Uebersetzung ihm genug gewährt, der andere klebt an jedem Worte, jeder Partikel, und Satz für Satz erfüllt ihn mit weithin greifendem Nachdenken. Der eine sagt: Goethes Wahlverwandtschaften haben mich sehr interessirt; der zweite: sie haben mich tief ergriffen; der dritte: das Buch enthält furchtbare Geheimnisse. Jeder hat ein Recht, sich zu wählen was ihm wohlthut, es zu durchdringen so weit er kommt, wenn es ihm nur den geforderten Dienst leistet: ihn emporzuheben über den Jammer des Lebens und mit einem freien, kindlichen, hoffnungsreichen Strome zu durchschauern, als wären die Ideale des Lebens allein wirklich und der Gang des täglichen Lebens nur ein bleierner Traum

der auf uns lastet. Am höchsten aber stehen diejenigen Künstler, deren Werke ein noch größeres Wunder vollbringen, die diese traurige Alltäglichkeit selbst mit festen Händen angreifen, und indem sie ihr beängstigendes Gewebe kunstreich aufdröseln, seine innere Schönheit zeigen, die uns nicht durch vorgespiegelte Träume ihm entreißen, sondern es uns ganz in der Nähe zeigen, als schön und als Gottes Schöpfung, uns die verborgene Glorie erblicken lassen, die jede irdische Erscheinung umwebt, und uns so nicht um unsern Kummer betrügen, sondern ihn verschwinden lassen als ein Gebilde der bedrückten Phantasie die uns gefangen hielt.

Raphael und Goethe besitzen diese Kraft am reichlichsten. Das, was sie darstellen, überschreitet nicht um eine Linie das Maaß des menschlich Natürlichen. Sie locken uns nirgends in wunderbare, unmögliche Gegenden, sie öffnen uns nur die Augen, und mit einemmal erscheint uns das gewohnte Dasein anders, schön und leuchtend, und jetzt erst in seinem wahren Lichte. Sie stehen im engsten Verhältnisse zur Natur. Sie halten uns kein Glas vor, das vergrößerte, verkleinerte, den Dingen einen künstlichen Rosenschimmer, Sonnenschein oder eine gemachte Düsterheit verliehe; sie zeigen uns die Dinge wie sie sind, das heißt, nicht wie sie ein verdrossener Blick an einem sonnenlosen Tage theilnahmlos ansieht, sondern wie sie dem unbefangenen Auge erscheinen müssen, während unsere Augen, durch falsche Erziehung mißhandelt und verdorben, aus eigener Gewalt den ursprünglichen Glanz der Natur nicht mehr zu erkennen vermögen.

Sie söhnen mich aus mit dem Leben. Was mich bedrängte erfreut mich nun, ich flüchte nicht mehr davor, ich fasse es an und es verwandelt sich in Schönheit unter meinen Händen. Alles was sie berühren, ist Gold, ist schön, als wiese Gottes

Finger darauf hin und eine geheime Stimme flüsterte: „sieh es nur an und erkenne es“, und ich hätte Kraft es zu erkennen so lange sie es mir zeigen.

Dies Gefühl habe ich auch bei Emerson im reinsten Maaße. „Sieh die Sterne an, wenn du allein sein willst,“ beginnt einer seiner Essay's; „die Strahlen, die von diesen himmlischen Welten fließen, werden dich abtrennen von deiner Umgebung. Man möchte denken, die Atmosphäre sei nur deshalb so durchsichtig, um den Menschen im Anblick der Gestirne die unaufhörliche Gegenwart des göttlich Erhabenen zu gewähren. Aus den Straßen einer Stadt betrachtet, wie groß sind sie! Wenn die Sterne alle tausend Jahre nur einmal sichtbar würden, wie würden die Menschen sie verehren und durch Generationen hindurch das Andenken an diese eine Nacht bewahren, wo ihnen die Wohnung Gottes gezeigt ward! So aber kommen sie jeden Abend hervor, diese ausgesandten Diener der Schönheit, und leuchten hinunter in die Welt mit ihrem sanft ermahnenden Lächeln.“ Und so weiter, es ist der Eingang des Essays, welcher Nature überschrieben ist. Ich las es, und wie ich Satz für Satz weiter schritt, ward mir zu Muthe, als sei ich dem einfachsten, wahrsten Menschen begegnet und hörte ihm zu, wie er mit mir spräche.

Ich fragte nicht ob er geistreich sei, ob er etwas wolle, ob er den oder jenen Hintergedanken mit seinen Sätzen beweisen möchte, — ich las eine Seite nach der andern. Es ist möglich daß das alles verworren und hart war, mir schien es nicht so, ich folgte den Gedanken Wort auf Wort: alles erschien mir alt und bekannt als hätte ich es tausendmal gedacht oder geahnt, alles neu als lernte ich es zum erstenmal. Hatte ich das Buch eine Zeitlang nicht in Händen gehabt, so revoltirte mein Unabhängigkeitssinn auf eigene Faust. Ich hielt es

nicht für möglich daß ich mich so gefangen gegeben hätte, ich schien mir getäuscht und betrogen, ich sagte mir: dieser Mensch wird ein Mensch sein wie alle andern, wird ihre Fehler und zweifelhaften Tugenden haben, wird eitel, schmeichelbar und launisch sein — und wenn ich dann wieder seine Sätze las, flog die zauberische Luft über mein Herz von neuem, es erfrischte sich das alte abgearbeitete Getriebe der Welt, als hätte ich niemals so reine Luft gekostet. Ich hörte neulich von einem Amerikaner, der Emersons Vorlesungen beigewohnt, es gäbe nichts Ergreifenderes, als diesen Mann zu hören. Ich glaube das. Es geht nichts über die Stimme eines Menschen, der aus tiefster Seele das ausspricht was er für wahr hält.

So kenne ich nur seine Schriften. Aber wenn man Jahre lang von einem Buche denselben reinen, ergreifenden Eindruck empfängt, mitten unter so vielem andern, das trotz aller Erfahrung zuerst den Schein des Aechten aufrecht hält, bald aber dennoch als todt abfällt, — dann lernt man daran glauben; hat man außerdem längst gelernt, daß das eigene Gefühl der einzige sichere Maßstab sei, auf den man sich verlassen könne, so weiß man, daß ein solcher Glaube an die Kraft eines Mannes ein Besitz sei, der nicht anzufechten ist; und sieht man, wie immer wieder das Aechte verkannt und das Leere pomphaft geglaubt und gepriesen wird, so stumpft man sich ab gegen das, was andere pro und contra zu Tage fördern.

Nun aber sieht man, wie die Welt sich unaufhörlich nach der wahren handfesten Natur eines Mannes sehnt, dem sie sich hingeben könnte; man fühlt sich glücklich in der Bekanntschaft mit einem Manne, der dem zu entsprechen scheint, und man fängt an, halb aus Freude die Entdeckung gemacht zu haben, halb von dem Drange bewegt der jedes lebhafte Gefühl begleitet, sich

mitzutheilen und als eine Wahrheit öffentlich aufzustellen, was man für eine Wahrheit halten muß.

Ich wandte mich zuerst an solche die ich genau kannte, von denen ich außerdem wußte daß ihnen das Englische vertraut sei. Ich brauchte das Buch nur hinzulegen und zu sagen: lies. Der erste Erfolg bestätigte mich in der Nützlichkeit meiner Bestrebung. Ich empfahl auf gut Glück Emersons Werke, und jetzt begann ich böse Erfahrungen zu machen.

Emerson schreibt englisch. Viele können das; sie lesen die geläufigen Schriften, wie sie Tauchnitz Band auf Band in die Welt schickt. Macaulay macht ihnen keine Schwierigkeit, selbst Carlyle ist ihnen verständlich, sie kommen durch die künstliche Unordnung seiner Perioden hindurch; — Emerson aber, da fängt die Chaussee an sich in einen bedenklichen Sandweg zu verwandeln. Er schreibt und denkt amerikanisch. Er schreibt nicht für Berlin, sondern für die Leute von Massachusets. Er nimmt jedes Wort im dortigen Tagescurs, wie es ihm im Momente paßt; ob es der Rest der Menschheit herausbekommt, ist ihm gleichgültig. Emerson hat es erlebt, dieser seiner Schriften wegen zuerst als ein Ungläubiger, Verrückter, Irrlehrer proscribirt zu werden, er kehrte sich nicht daran; jetzt tritt er auf, umgeben von einer bewundernden, lauschenden Menge — kann ihm da noch daran liegen, was über ihn gesagt werde? gar, was in Europa Leute über ihn reden, die seine Sprache zur Noth verstehen, oder nur dies und jenes flüchtig in deutscher Uebersetzung lesen?

Ein zweites Hinderniß: Emerson ist ein gebildeter Mann, und wenn er zu seinen Landsleuten und den Engländern spricht, hat er ein gebildetes Publikum vor sich, das heißt Leute, die das praktische Leben kennen und eine handgreifliche Idee von

der Vergangenheit und Zukunft ihres Vaterlandes hegen. Bei uns ist da ein wunderlicher Gegensatz. Wir sind äußerst gelehrt, aber für unsere Examinatoren. Wir kennen das Leben sehr genau, aber dasjenige welches man in verschiedenen Carrièren führt; unser allgemeines Gefühl jedoch erwacht erst und besiegt nur noch in kleinen Vorpostengefechten den ausgebreiteten Partikularismus, dem wir politisch und im Privatleben ergeben sind. Unsere Geschichtsbücher enthalten sehr genau den Inhalt einzelner Fächer der Geschichte, aber ein Gefühl des großen allgemeinen Stromes entbehren sie. Können wir dies sogar bedeutenderen Naturen vorwerfen, was erst den gewöhnlichen! Ich glaube, nirgends ist so viel partielle Wissenheit mit so viel universeller Unwissenheit zum Gesetz erhoben als bei uns. Jeder weiß was er wissen muß, und weiß es wie er es wissen muß. Die Menschen fahren durch die Wissenschaften durch, wie man in einem Courierzuge jetzt Europa durchschneidet: wir haben die Reise hinter uns, sind da angelangt wohin wir wollten, haben aber nichts dazu gethan, nichts gehört, nichts gesehen, nur unsere Billets bezahlt, uns einen bequemen Platz bereitet und im Traume die Zeit hingebracht. Man kann heute von Petersburg nach Madrid fahren, ohne mehr zu thun als den Geldbeutel auf und zu zu machen. Und doch ist man endlich in Madrid. Man wollte sich ja nicht Deutschland und Frankreich besehen, sondern man wollte in Madrid ankommen, und diese Absicht erreichte man. So wir mit unserem Lernen. Wir haben die Kenntnisse im Kopfe, wir sind solvente Leute und jeden Augenblick bereit die geforderte Summe an Wissen baar auszuzahlen so hoch unsere Wechsel lauten, aber die Ehe dieser Gedanken mit dem Geiste der sie beherbergt, ist eine kühle Convenienzheirath ohne Gemeinschaft und ohne Kinder. Wie scheut man Gespräche, in denen die Kenntnisse als Eigen=

schaften des Charakters verwerthet werden sollen! Man will nirgends Consequenzen ziehen. Was über das Bereich des Positiven, durch Bücher zu Belegenden hinaus geht, sind bedenkliche Conjecturen. Nur das Unangreifbare wird frech geäußert und die Meinung mit bedenklichem Schweigen übergangen, die kein anderes Fundament hat, als das tiefe Gefühl dessen der sie aufstellte. Erst wenn sie zu imponiren anfängt, spitzt man die Ohren, und wenn es endlich nothwendig wird von ihr Notiz zu nehmen, lernt man sie in der Stille auswendig.

Darin liegt die Armuth und der Reichthum unserer Tage. Emerson, der bei Goethe so schön nachgewiesen hat, wie er dazu berufen war, das unendliche zusammenhangslose Wissen seiner Epoche in sich aufzunehmen und zur Ausbildung seiner Persönlichkeit zu verwerthen, wie den bloßen Mist, der auf den Acker gefahren wird, Emerson, der Goethe nicht aus Büchern die andere über ihn verfertigten, sondern aus den eigenen Werken des größten Deutschen kennen lernte, stellt ihn als einen Mann dar, wie ihn kein anderes Volk besitzt, gleichsam die Blüthe des deutschen Wesens, das in einem Einzigen symbolisch zur Erscheinung kam. Dadurch daß er ihn als den Schriftsteller par excellence, Shakespeare als den Dichter par excellence hinstellt, giebt er jedem sein Recht und seine historische Bedeutung der germanischen Race gegenüber, die sie nach zwei Richtungen hin repräsentiren. Was er über beide sagt, ist aus dem Wesen ihrer Charaktere geschöpft, zugleich so präcis und tiefsinnig, daß an manchen Stellen fast die einzelnen Wörter eines Commentars bedürften. Man muß in der großen Welt gelebt haben, um große Charaktere zu begreifen. Emerson steht mit den ersten Männern seines Landes in Verbindung, eines Landes, das eine großartige Politik hat, während wir keine hatten bis auf diesen Tag, wie auch Goethe seiner Zeit mit den

ersten Geistern der Nation verkehrte, und alle Männer dies thaten, die sich harmonisch durch und durch zu der Höhe erhoben, daß ein ganzes Volk ihre Oberhoheit anerkannte. Es bedarf nicht nur des Lichtes um als Leuchtthurm weit in die Runde zu strahlen, sondern auch eines Thurmes dazu, von dessen Spitze es erst sichtbar wird.*

Die Blüthe eines Volkes tritt ein, wenn seine höchsten und niedrigsten Kräfte angespannt und in schaffender Wirksamkeit sind. Jeder hat dann so viel zu thun, daß er sich um den andern kaum bekümmert. Offenherzigkeit herrscht; die großen Fehler und großen Tugenden zeigen sich nackt; niemand ist so unbeschäftigt, um unnütze Künste moralischer Heimlichkeitskrämerei zu üben. Man lese Platos Gastmal, das wie ein reizendes Romancapitel Sokrates, Alcibiades und ihre Freunde beim Gelage darstellt. Da hätten Jupiter und der ganze Olymp mittrinken können. Welch ein funkelnder Geist, und daneben, welche kraftvoll politische, felsenfeste Unterlage! Nicht der gekünstelte Esprit der französischen Glanzperiode, oder die verdeckte Rohheit der Augusteischen Literaturgeschichte (obgleich beide noch heroisch genug waren gegen manche andere), sondern ein ächter Geschmack, Feinheit des Lebens, Muth, Uebermuth, Ueppigkeit, Tapferkeit: Ideale von Männern mit all ihren Schwächen und Fehlern, ungezierte, freie, schöne Menschen. Ein Schimmer der wunderbarsten Cultur liegt auf dem Gemälde. Wie Alcibiades betrunken auftritt und auf Sokrates eine Lobrede hält, wie sie dann tief in der Nacht einer nach dem andern besoffen hinfallen und endlich nur Sokrates und wenige andere bis zum Morgen fortkneipen — warum beleidigt uns das nicht, sondern ernsthafte Männer lesen und lesen es mit Sorgfalt, und nie=

* Mirabeau sagt das irgendwo.

mand verdenkt es dem großen Plato, das geschrieben zu haben? Wenn heute ein Philosoph eine solche Novelle als Form wählen wollte, um aus dem Munde betrunkener Wüstlinge göttliche Worte ausströmen zu lassen, welch ein Geschrei von Berlin bis Basel sich da erheben würde! Es möchte vielleicht auch schlecht genug ausfallen. Warum wagen wir aber selbst kaum den Aristophanes anzuklagen, den Goethe schonend den ungezogenen Liebling der Grazien nennt? — weil die Bildung dieser seit zweitausend Jahren gestorbenen Griechen wie eine unsterbliche Schutzwehr ihren Namen und ihre Werke umgibt und allen Tadel zurückwirft, der anderer Denkweise, andern Sitten, anderer Nationalität entspringen könnte.

Emerson wäre vielleicht im Stande, für sein Land, aber in seinem Sinne, eine solche Novelle zu dichten, wie Plato sie für die Athener schrieb. Seine wenigen Gedichte lassen indessen nicht errathen, ob er poetische Gestalten so hinzustellen vermöchte. Aber man lese, wie er in seinem Essay „über das Auftreten in der Gesellschaft" einen Gentleman beschreibt, ein kräftiges germanisches Gegenstück gegen den Platonischen Alcibiades, den übermüthigen Liebling der Geschichte. Ich kann mir kein vollkommeneres Ideal männlichen Charakters denken, als Emerson hier aufbaut. Es ist ein Genuß das zu lesen, und manchem eine Beruhigung vielleicht, wie Emerson, der freie, republikanische Amerikaner, der sich vor nichts beugt als vor dem eigenen Wollen und der Glorie der germanischen Race, die Bedingungen aus einander legt, unter denen eine aristokratische Gesellschaft möglich, nöthig und schön sein kann; wie er die Freiheit des Auftretens in den glänzendsten Versammlungen als die nothwendige Begleiterin der höchsten Stellung im Leben ansieht. Er spricht nicht von dem, was comme il faut oder fashionable heißt, sondern von dem Wesen eines gebildeten

Mannes im historischen Sinne, nicht von der künstlichen Klasse Menschen, die sich durch imaginäre Schranken von den andern abtrennen und besser dünken, sondern von denen, die durch die Ereignisse der Zeit offenkundig an die Spitze der Gesellschaft gestellt werden. Mag sie nun Geburt, Geld, Gewandtheit, Uebermacht des Geistes dahin erhoben haben: sie stehen da, und keiner kann verneinen daß sie die Aristokraten des Tages sind und ihren Platz in Wahrheit einnehmen.

Von dem Benehmen dieser Männer spricht er, von der Aristokratie, die überall, wo sie auftritt, als Aristokratie erscheint. Und so behandelt er alles im Bereiche menschlicher Erfahrung liegende; über Liebe, Freundschaft, Politik, Geschichte, Kunst, Dichtung, Klugheit, höheres Bewußtsein im gewöhnlichen Gange des Lebens, über geistige Gesetze, über den Kreislauf der Dinge — wo er hinblickt ordnen sich die Verhältnisse vor seinen Augen, und er sagt einfach was sich seinem Blicke bietet. Er sieht jede Erscheinung im Zusammenhange mit der höchsten Idee, den Dichter, den Propheten, den Weltumwälzer nicht allein als einzige Werkzeuge der Vorsehung, sondern den Kohlenträger, Holzhacker, den Steinklopfer am Wege, den niedrigsten Arbeiter als den Inhaber einer nothwendigen Stelle, und die Größe und der Heroismus kleben nicht an dem Stoffe, sondern an der Art und Weise wie er gepackt wird, daran, wie jeder das vollbringt was er von den unzähligen Lebensgeschäften zu dem seinigen auserwählt. Seine Lehre enthält die wahre Lehre von der Zufriedenheit, die heute so ganz abhanden gekommen scheint, und die wir als eine kostbare Mitgift aller Zeiten rühmen. Heute, wo Alles sich aufzulösen scheint, wo sich alle die so lange bestandenen Formen als ungenügend erweisen, in welche ehedem die Lebensläufe der Einzelnen eingegossen wurden, so daß sie eine vorherbestimmte feste Gestalt erhielten, wo die Jüngeren

mit verzagter Neugier, die Aelteren mit bedenklicher Unruhe nach dem Kerne umhersuchen, um den sich vielleicht die flüssige Masse wieder ansetzen könnte, nach dem Gesetze das die neuen Krystalle bildet, gibt Emerson dieses Gesetz. Er zeigt, daß die gewohnten Schranken fallen mußten weil sie unsere Entwicklung nur beengten, und daß in der scheinbar ungebändigten Willkür das wahre Element gefunden ist, in dem sich die Charaktere der germanischen Race so entfalten werden, daß ihre ganze Kraft zu Tage kommt.

Ich hatte gedacht, man müsse das aus ihm heraus lesen, seine Sätze müßten einschlagen wie die Kugel einer Pistole, die man dicht auf den Fleck hält, den man treffen will.

Die Unkenntniß der Sprache und der Mangel an innerer Freiheit waren jedoch nicht die beiden einzigen Gegner, die ich beobachtete. Es kam noch ein dritter hinzu.

Man erscheint immer im sonderbarsten Lichte, wenn man für etwas Feuer und Flamme ist, ganz allein, das die andern nicht kennen und ohne Bewegung ansehen. Wenn eine große Sängerin ein Publikum zu losbrechendem Beifall hinreißt, da ist jeder recht auf seinem Platze, der wie die andern schreit und in die Hände klatscht. Aber wenn nur Einer da ist, der sie begreift, wenn alle andern kalt und stumm bleiben und er sein noch so gerechtfertigtes Entzücken, das vielleicht vier Abende später jedermann theilen wird, ohne Scheu zur Schau trägt, so macht er sich lächerlich vor den Leuten.

Ich sprach von Emerson wie von einem neu entdeckten Erdtheil. Man hörte es an und ward höchstens ein wenig neugierig auf die Bekanntschaft mit seinen Büchern. Es ist wunderbar, wie ruhig die Welt der Ankunft des wahrhaft Bedeutenden entgegen sieht und es an sich herankommen läßt; es ist als hätte sie ein Vorgefühl, daß es unvertilgbar sei und ihr

doch nicht entgehen könne. Man thut nicht einen Schritt entgegen, während wir der leichten Waare, die der augenblickliche Geschmack des Tages allein werthvoll macht, so eilig nachlaufen, als hätten wir wiederum eine Vorahnung, dergleichen müsse rasch und frisch verschlungen werden, weil es sehr bald keinen Genuß mehr biete. Man kann den Leuten alles aufdrängen, sagt Goethe, nur nichts, was eine Consequenz hat. Meine ernsthafte Art, Emerson zu empfehlen, genügte um Bedenken zu erregen. Leute, die mir später offen eingestanden daß sie ihn kaum angesehen, raisonnirten über ihn, man refüsirte mir von vornherein sich mit ihm zu befassen: ich hätte mir von einem mittelmäßigen Manne imponiren lassen; überhaupt, warum ich nur von ihm spräche, der wohl ein gescheidter Autor sein möchte, aber für den ja gar keine offene Stelle vorhanden sei?

Ich ließ mich nicht irre machen. Ich forderte Männer, bei denen ich eine ruhige Empfänglichkeit für bedeutende praktische Gedanken voraussetzte, zu einer Lectüre Emersons auf. Es gelang mir einen Bekannten dahin zu bringen, seine Essays mit wirklicher Aufmerksamkeit zu lesen. Er gab mir schriftlich Bericht über den empfangenen Eindruck. Ich hatte ihm gesagt, daß ich Emersons Werke übersetzen wolle. „Mir, für meine Person," schrieb er mir, „wird es, fürchte ich, für alle Zukunft gleichgültig sein, ob Sie den Emerson übersetzen oder nicht. Ich fühle, er ist ein Dichter, ein dichterischer Redner, aber er ist kein meiner Natur verwandtes Element, er ist ein Amerikaner; deutsch ist er nicht und wird es nicht, auch wenn Sie ihn noch so gut ins Deutsche übertragen wollten. Ich verspreche übrigens, daß ich wiederholte Versuche machen will, ihn zu verdauen, glaube jedoch kaum, daß ich es weit darin bringen werde."

Was sollte ich auf eine solche Sprache erwidern? Es liegt

hier keine Feindseligkeit vor, auch in der gelindesten Verdünnung nicht. Jeder hat das Recht, abzuwehren was ihm nicht behagt. Ich fühle mich nicht berufen, die Welt mit Feuer und Schwert auf Emerson zu bekehren. Das Aechte findet seinen Weg; laß ein verkupfertes Goldstück und eine vergoldete Kupfermünze einige Zeit cursiren, so werden sie allmählig ihre Rollen wechseln, es braucht niemand extra daran zu reiben und zu scheuern. So denke ich jetzt von Emerson. Wenn man ein Bedürfniß der eigenen Natur erfüllt sieht durch die Bekanntschaft mit einem Manne, so braucht er darum andern nicht eben so ersehnt und begehrenswerth zu erscheinen. Aber ich will noch einmal zu sagen versuchen, warum ich so viel Trost in seinen Schriften finde.

Trost drückt das Gefühl wirklich am besten aus. Was fehlt uns? wonach sehnen wir uns? Freiheit verlangen wir. Früher war das Wort Freiheit eine bedenkliche Parole, vor der die Fürsten und die Völker selbst eine heilige Scheu hatten; heute ist es ein ungefährlicher Ausdruck, der das Ideal einer gut proportionirten Staatsverfassung bezeichnet, zu deren Herstellung die Fürsten und die Parteien im Lande alle gleich willig sind. Aber wo liegt diese Mitte zwischen Gesetz und Willkür? Keiner weiß es. Wir empfinden das Provisorische all unserer Zustände, der innern des eigenen Landes wie der äußern um die ganze Weltkugel herum. Parteien möchten sich bilden, aber es sind keine rechten Parteien, es fließt noch alles durcheinander; man spricht sich aus, aber man fühlt, es ist nicht die ganze Wahrheit, die man sagt und die man hört, und man weiß, es sei unmöglich diese volle Wahrheit öffentlich hinzustellen, und sich selbst daneben, als den, der sie vertreten will. Diese Atmosphäre lastet auf dem Lande, und selbst die höchsten Berge ragen nicht darüber hinaus.

Wir streben einem andern Zustande entgegen. Jeder sehnt sich nach festerem Boden unter seinen Füßen, man möchte sich einfacher gegenüberstehen und sicherer wissen, was man bei jedem stillschweigend vorauszusetzen habe. Uniformen und Titel und Abzeichen haben keinen durchgreifenden, geistigen Inhalt mehr; Katholicismus und Protestantismus, so scharf man sie letzter Zeit äußerlich gegeneinander zu stellen bemüht war, sind dennoch im Ganzen keine Gegensätze mehr, die den Menschen von oben bis unten durchdrängen; Adel und Bürgerstand treffen sich friedfertig als Optimaten, wo Geld und Geburt sich ruhig aufwiegen; wir ahnen, daß aus dem gespaltenen Dasein des Tages sich nicht eine der vorhandenen Parteien erheben und die andern besiegen werde, sondern daß die Parteien in einander schmelzen und endlich nichts übrig bleiben müsse, als eine Kirche und eine Herrschaft. Was aber dann? Der Streit wird der sein, daß diese eine Herrschaft eine germanische sei, der sich Slaven, Romanen, Mongolen, und wie die andern Stämme alle heißen, unterordnen.

Diese einige Kirche und einige Herrschaft unserer Race ist nichts neues. Sie war in Papst und Kaiser repräsentirt. Sie steckt uns im Blute und ist unentbehrlich. Keine Restitution alter Zustände verlangt man, keine neuen Römerzüge, denn die Welt von heute hat gegen die ehmalige eine ungeheure Erweiterung erfahren, und Italien ist nicht mehr die Mitte der Erde; auch keine Durchführung theoretischer Constructionen ist unsere Arbeit: wir begnügen uns für's erste damit, uns klar zu machen, was eigentlich unser Ziel sei; die Richtung ist gegeben, es wird eine Straße daraus werden. Jeder geht da für sich, und doch alle Einen Weg. Dieß verlangt unsere Eigenthümlichkeit heute: große Massen, aber einsamer Menschen; rastloses Sammeln von Kenntnissen und Gütern, aber alles Wissen und aller Besitz

niedriger als der richtige Blick eines Mannes, der einfach die Dinge anschaut rings um sich herum und ihnen Namen gibt wie ihm gut dünkt. Heute liegt da noch ein Stein auf dem Acker den keiner aufhebt als um ihn ärgerlich bei Seite zu werfen; morgen kommt der Mann, betrachtet ihn, sagt, in dir stecken Reichthümer, und nun nennt ihn alle Welt so und gräbt nach ihm. Wir geben keinen Pfennig mehr für Gelehrsamkeit, aber wir sagen, der Mann ist ein Gelehrter; wir fragen nichts nach der Dichtkunst, aber wir sagen, der Mann ist ein Dichter, der ein Arzt, der ein Maler, der ein Staatsmann, mögen sie studirt haben wo sie wollen, mögen sie ihre Kenntnisse erworben haben wie sie wollen, vorher Kaufleute, Bauern, Soldaten gewesen sein, stehen sie nur an ihrem Platze und machen sich geltend. Wir fühlen, das Leben muß jetzt so betrachtet werden; wer überhaupt tauglich ist wird das schon finden wozu er besonders befähigt ist. Das ist die Freiheit. Wir sind noch nicht erzogen für sie, aber wir arbeiten ihr entgegen. Emerson ist der Mann der auf ihrer Höhe steht.

Wir haben eine Art Schauder vor dem Leben in Amerika. Wir sehen ein ungeheures Haus das jeder Luftzug ins Wanken bringt; die eingewurzelte Unruhe scheint eine stille naturgemäße Entfaltung des Charakters nicht zu erlauben; dem gemeinsten Bürger stehen die höchsten Ehren des Staates offen; eine Vergangenheit mit Gewohnheiten gibt es nicht; die Gesetze hängen ab vom Willen des Moments; die Sitte ist ohne eine feste Gesellschaft in der sie gehegt und zur Bedingung gemacht wird. Nur drei Gewalten giebt es: Geld, Thätigkeit und Charakter. Es ist wunderbar wie diese drei in einander greifen, und wie richtig jede der drei Mächte gestellt ist. Wer Charakter hat nimmt die erste Stelle ein. Daß dem so sei lehrt der Augenschein: eine Reihe energischer Leute mit den größten Geistesan-

lagen stehen überall an der Spitze der Angelegenheiten wohin sie weder Geld noch rohe Kraft hätten gelangen lassen. Unter ihnen lebt eine Klasse von Bürgern deren Thätigkeit in größerer oder geringerer Ausdehnung die Höhe bezeichnet auf der sie stehen. Der Rest, ohne geistige Anlagen, wird nach den Mitteln beurtheilt die er gerade in Händen hat. Diese Organisation in ihrer Einfachheit bildet eine Basis auf der das amerikanische Leben unzerstörbar ist.

Auf ihr steht Emerson. Er betrachtet die Welt wie sie um ihn lebendig ist; was vor ihm geschah und gethan ward, ist nur eine Stufe zu der Höhe auf die er sich gestellt hat. Die Lebenden haben das Vorrecht vor den Todten. Und wenn die Griechen noch so schön gedichtet, gemeißelt, gedacht, gesiegt, geherrscht haben: sie sind todt und wir leben. Hätte ich nie etwas von ihnen erfahren, ich lebte dennoch, und der Athem des Frühlings entzückte mich, und Liebe und Leidenschaften bewegten meine Seele. Soll ich verstummen vor dem was gesagt ward ehe ich geboren wurde? Was kümmert mich ob ich der Epigone einer verschwindenden Epoche bin oder der Vorläufer einer kommenden? Schlußstein oder Fundament? letzter Funken in der todten Asche oder erster Funken erwachender künftiger Gluthen? Ist das Samenkorn der letzte Moment einer schwindenden Pflanze oder der erste einer neu beginnenden? Wozu soll ich meine Seele mit Kenntnissen beladen die ich nie gebrauchen werde? oder über Dingen mich abarbeiten deren Nutzen ich nicht einsehe? Viele sitzen da mit ihrer Gelehrsamkeit wie die persischen Sklaven am Ufer und peitschen das Meer mit Ruthen: die Wellen fließen ihre alten Wege und die Arbeit ist umsonst gethan. Stein auf Stein lassen wir uns von Jugend an eine Last von Kenntnissen aufbürden, und wenn wir handeln sollen, müssen wir all das erst wieder los zu werden

suchen, nur um ein paar Schritte vorwärts zu kommen. Statt wenige Dinge in der Schule zu lernen, diese aber gründlich, weil eine Sache gründlich zu wissen die Grundlage alles späteren Wissens bildet, lernen wir unzählige Dinge die uns gewaltsam in die Seele gepfropft werden und mit denen wir einen unfruchtbaren Staat treiben, bis wir in späteren Jahren Gott danken wenn wir sie vergessen haben.

Es gibt eine Kunst über dem zu stehen was man gelernt hat. Kenntnisse sind nur die Leiter zu dem was sich nicht erlernen und nicht auf erlernte Weise weiter mittheilen läßt. Bei den bedeutendsten Männern fand ich stets diese Freiheit. Sie legten nur ihre eigene Natur als Maßstab an, ihre Bemerkungen klangen als hätte sie jeder Unstudirte eben so leicht machen können, mit ein wenig Menschenverstand einzig. Statt sich über uns zu stellen, scheinen sie uns über sich zu stellen, und unbemerkt bemänteln sie unsere eigene Unwissenheit; man wird klüger mit ihnen und weiß nicht wie es kam, das Schwierige scheint leichte Arbeit und das Unklare, Verwickelte entwirrt sich unter ihrem Zuthun als sei es stets so klar gewesen und erst durch Andere künstlich in Verwirrung gebracht worden.

Emerson besitzt diese edle Weise sich mitzutheilen. Er erfüllt mich mit Muth und Vertrauen. Er hat gelesen, gesehen, aber er versteckt die Arbeit. Ich begegnete bei ihm vielen bekannten Thatsachen, doch benützt er sie nicht um die alten abgenutzten Rechenexempel noch einmal mit ihnen zu construiren, sondern jede steht an einer neuen Stelle und dient zu neuen Combinationen. Von jedem Dinge sieht er die direkte Linie ausgehen die es mit dem Centrum des Lebens in Verbindung setzt.

Was ich kaum zu denken gewagt, weil es mir allzu kühn erschien, brachte er so ruhig vor als wären es alltägliche Ge-

danken die sich von selbst verstehen. Er ist ein perfekter Schwimmer im Elemente des modernen Lebens. Er fürchtet sich nicht vor den Stürmen der Zukunft: weil er die Ruhe ahnt die auf sie folgen wird; er haßt nicht, er widerspricht nicht, bekämpft nicht: weil sein Verständniß der Menschen und ihrer Fehler zu groß, seine Liebe zu ihnen mächtig in ihm ist; ich kann nicht anders als mit inniger Verehrung seinen Schritten folgen und ihn anstaunen wie er das Chaos des heutigen Lebens sanft und ohne Leidenschaft in seine verschiedenen Provinzen abtheilt. Hätte ich auch nur einen Satz bei ihm gefunden, den ich ausnehmen müßte bei diesem Urtheil, das über alle seine Schriften gesagt wird, ich würde an allem Uebrigen zu zweifeln beginnen und kein Wort zu äußern wagen; aber lange Bekanntschaft hat mich sicher gemacht, und im Gedanken an diesen Mann fühle ich, daß es vor Zeiten wirklich Lehrer geben konnte, mit denen ihre Schüler jedes Schicksal theilten, weil ihnen alles zweifelhaft und unlebendig erschien ohne den Geist des Mannes dem sie folgten. Ich will nicht sagen daß ich eine so blinde Hingebung in mir fühle. Emerson ist ein Amerikaner, die strenge Nationalität seines Volks wird langer Zeit bedürfen, ehe sie der unsrigen gleich kommt; wir stehen höher als die Amerikaner: was ihnen gut thut, kann nicht so unbedingt auch für uns zur Anwendung kommen. Emerson als Charakter erscheint mir bedeutender noch als wenn ich nur den Schriftsteller in ihm betrachten wollte.

Es ist gewiß kein Unglück, daß in geistigen Dingen, wo der falsche Ruhm so wohlfeil ist, der ächte so schwer zu erwerben bleibt. Da helfen weder Geld noch gute Worte. Ehe man die überwiegende Kraft eines Autors anerkennt, wehrt man sich mit Händen und Füßen und sucht jede Ausflucht. Man kann sich nicht dazu entschließen; bei Todten wohl, bei Lebendigen um keinen Preis. Man will selbst sich nicht geringer dünken

als alle andern. Macht ein Schriftsteller auf nicht mehr Anspruch als auf die Fluth momentaner Anerkennung, die gewährt man rückhaltslos und überströmend, das heißt: man spricht, lobt, bewundert, und diejenigen, deren Urtheil eigentlich das wahre Urtheil ist das bleibt und haftet, lassen dem Dinge seinen Lauf oder stimmen sogar leichthin mit ein, halten sich jedoch stets die Hinterthüre frei durch die sie sich mit dem Bewußtsein zurückziehen: zu entbehren wäre der Mann denn allenfalls doch, warten wir ab, was zurück bleibt wenn der Lärm ausgetobt hat. Will ihnen aber jemand auch diesen Rückzug versperren dann werden sie ernsthaft und lehnen sich auf. Man will seine Freiheit so leicht nicht aufgeben. Dort war man ein großer Herr, und das Lob das man spendete eine graciöse Wohlthat, hier aber wird man zum Almosenempfänger; der Mann braucht unsern Dank gar nicht, unser Lob verschlägt ihm nichts, wir empfangen und genießen, und schämen uns nichts dafür geben zu können.

Emerson indessen hat uns bis jetzt kaum in diesen Zwiespalt gebracht, auch im entferntesten nicht. Er ist so gut wie unbekannt und erst wenigen nah auf den Leib gerückt. Die Uebersetzung seiner Werke ist eine Arbeit die sobald nicht gethan werden wird; es hat mir noch nichts so viel Mühe gekostet als der Versuch den ich machte einiges aus seinen Werken wirklich deutsch zu wiederholen. Er schreibt nicht, er scheint zu sprechen; zuerst sieht man keinen Plan, keine Ordnung, und sucht verwundert nach dem inneren Zusammenhange dieser Sätze die alle so abgerissen und fremd neben einander zu stehen scheinen und doch eine so fest in einander greifende Kette bilden. Bald entdeckt man die tiefe Gesetzmäßigkeit mit der er diese Gedanken entwickelt, und die strenge Folge in ihnen, wo sie zuerst rechts und links vom geraden Wege ab tief im Felde zu stecken schie-

nen. Es ist nicht die Gesetzmäßigkeit eines Spalierbaumes bei dem der Gärtner die Aeste commandirt wo sie wachsen sollen und wo fortbleiben, sondern die einer gesunden Buche, wo der Wuchs sich theilt und ausbreitet, regellos scheinbar, endlich aber ist die schönste Baumkuppel fertig und nicht der kleinste Zweig steht falsch und unnöthig an seinem Orte.

Vor einiger Zeit fand ich Emersons Essays in den Händen einer Frau der ich sie vorher vergebens aufzudringen suchte. Sie hatte tausend Ausflüchte das Buch zu lesen, sie bewies mir daß wir in Goethe ja alles das bereits besäßen und viel mehr noch als was Emerson meiner Ansicht nach uns gewähren sollte; es sei also gar keine Nothwendigkeit für uns, selbst wenn er wirklich so wäre wie ich ihn darstellte. Ueberdies habe sie darin gelesen und ganz alltägliche Sachen gefunden, die sie selber längst gedacht und nur nicht ausgesprochen hätte. Mit Goethe war sie nicht im Unrecht. Dieses Mannes Geist der tausend Mühlen und Schöpfräder treiben könnte, existirt für die meisten nur in den Fontänen und Wasserfällen an denen sie gelegentlich ihre Freude haben.

Kurz, Emerson blieb ungelesen. Jetzt fing sie mir plötzlich selbst von ihm an. Er sei doch sehr merkwürdig. Er mache manchmal ganz wunderbar einfache Bemerkungen durch welche die verwickeltsten Gedanken eine Lösung erhielten. Ich hörte das ruhig an und ließ es dabei bewenden. Nicht lange darauf nahm sie mich ernsthaft ins Gebet und zu meinem Erstaunen theilte sie mir ihre Bewunderung für den Mann so voll und eindringlich mit daß ich dasaß als wäre ich derjenige der bekehrt werden sollte. Es machte sie ungeduldig daß ich nicht mit einstimmte, und sie gab mir zu verstehen daß sie ihn am Ende besser begriffen und tiefer fühlte als ich selber.

Diese Erfahrung hat sich wiederholt. Mit Vergnügen lasse

ich mich bereits hier und da über Emersons Werth belehren. Mit Erstaunen sehe ich wie er auch Gegner gewinnt, und was die Vorwürfe sind die ihm gemacht werden. Die alte Erfahrung bestätigt sich, daß man nur selten im Stande ist, einen Charakter als ein Ganzes aufzufassen und aus ihm heraus das Einzelne zu beurtheilen. Sie ergreifen nur die losgerissenen Züge hier und da; wenn sie viel thun, fassen sie einige vereinigt ins Auge; meistens aber nur ganz abgetrennt die Sätze, die sie wie einzelne Fische aus dem großen Netze losmachen, in dem sie unordentlich zu zappeln scheinen, und die sie erst nach ihrer Weise sortiren, um zu wissen was sie besitzen. Da finden sich denn lauter Widersprüche, Falsches, Halbes, Schillerndes, Geziertes, seinsollend Geistreiches, längst Abgethanes, unnöthigerweise als wichtig Hingestelltes; überall ist Tadel in reichlichem Maaße anzubringen. Aber trotzdem, ein Gefühl haben sie doch von der reinen Gesinnung dieses Mannes, von der Abwesenheit aller Eitelkeit in seinem Auftreten, von dem Ernste seiner Ueberzeugung und, was immer doch das Größte ist, von der Liebe zum Menschengeschlecht, die seine Worte adelt und fruchtbar macht.

Ich zweifle nicht daß dies Gefühl weiter um sich greifen wird und daß dem Verständnisse des Charakters langsam das Verständniß und Bedürfniß seiner Werke folgen werde.

Die Akademie der Künste

und das Verhältniß der Künstler zum Staate.

Die Akademie der Künste zu Berlin ist seit einiger Zeit Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit geworden. Man spricht von einer Umgestaltung dieses Institutes. Man bringt damit Hoffnungen auf das was man eine Belebung der Kunstzustände Berlins nennt in Verbindung, und die Künstler sowohl als das dafür interessirte Publikum erwarten mit einiger Spannung die nächsten Entschließungen in dieser Angelegenheit.

Es soll anders werden, dies ist der allgemeine Wunsch. Es wird jedoch nicht präcis ausgesprochen, an welcher Stelle man eine Veränderung als wünschenswerth erachtet. Andere Lehrer? Andere Methode? Reichere Geldmittel von Seiten des Staates? Die Unzufriedenheit ist nirgends zu festen Ansprüchen dieser Art gediehen: man verlangt im Ganzen einen frischeren Zug und bessere Resultate. Man zuckt die Achseln über die Concurrenzarbeiten der Schüler. Wie es möglich sei daß solche Leistungen ihren Verfertigern das Privilegium eintragen könnten, drei Jahre lang kostenfrei nach Italien reisen zu dürfen; was denn aus diesen Leuten später werde, die mit solchen Lorbeerkränzen fortgeschickt würden? Man erzählt sich, unter welchen Bedingungen die Concurrenzbilder gearbeitet werden müssen, man vergleicht damit den Namen „Königliche Akademie er Künste zu Berlin", also erstes Institut dieser Art in der Haupt=

stadt, gewissermaßen Musteranstalt für alle ähnlichen der Monarchie, und fragt sich am Ende, wie kommt es, daß da, wo so vieles anders zu wünschen wäre, sich dennoch im Grunde kein Anhaltepunkt findet auf den sich diese Wünsche concentriren ließen.

Die Aufgabe, die ich mir gestellt habe, ist nicht, die wunden Flecke der Akademie herauszufinden und anzugreifen. Es giebt keine Sache, gute oder schlechte, die sich nicht glänzend angreifen und eben so glänzend vertheidigen ließe. Wollte derjenige, dem wirklich eine Verbesserung dieser Dinge am Herzen läge, zu tadeln beginnen, wollte er Einrichtungen und, was die nothwendige Folge wäre, Persönlichkeiten dem Urtheil der öffentlichen Meinung unterwerfen, so würde daraus wenig Ersprießliches erwachsen. Eine Menge hochgeachteter Namen werden als Mitglieder der Akademie genannt. Manchem gekrönten Concurrenten geschah ein wirklicher Dienst mit seinem Reisegelde, Mancher lernte etwas auf der Akademie und bewahrt ihr ein dankbares Andenken — trotzdem, eine Reform ist nöthig, dies wird anerkannt; lassen wir deshalb die Akademie in ihrer jetzigen Gestalt völlig bei Seite, und fragen wir anders. Angenommen, es existirte eine solche Staatsanstalt noch nicht; es sollte eine errichtet werden, Geld und guter Wille seien vorhanden, was wäre zu thun, um dasjenige Institut herzustellen, das, den allgemeinen Wünschen und den besonderen Bedürfnissen entsprechend, mit Recht den Namen „Königliche Akademie der Künste" führen dürfte?

Welches würde seine Idee sein? — Die Idee eines öffentlichen Institutes ist die Summe der Absichten und Erwartungen die man bei seiner Gründung hegte oder die im Laufe der Zeit damit verknüpft wurden. Die Findung dieser Idee ist die Quelle alles Uebrigen. Oft ist es sehr leicht, sie mit deutlichen

Worten zu sagen. Die jetzige Idee des Théâtre français in Paris z. B. ist die, daß eine vom Gouvernement unterstützte Bühne als Musteranstalt die besten dramatischen Werke so gut als möglich darstelle. Sobald dies einmal feststeht, so folgt daraus ohne allen Zweifel, daß der Zweck dieser Bühne nicht der sein könne, durch Kassenerfolge, durch die Heranziehung des Publicums mit Darstellungen schlechter, aber beliebter dramatischer Arbeiten, kurz durch irgend eines derjenigen Kennzeichen, durch welche andere Theater ihre Blüthe beweisen würden, die ihrige zu documentiren. Das Théâtre français sagt, ich führe die besten Sachen so gut auf als es in Frankreich möglich ist. Das Andere ist Nebensache. Würde ein Deficit eintreten, oder würde das Publicum ausbleiben, so wäre dies nicht angenehm aber es widerspräche der Idee des Institutes nicht, wohl aber würde dieser Widerspruch eintreten, wenn man, um diesem Deficit abzuhelfen, durch allerlei Reizmittel die Leute anlockte, oder wenn statt eines gebildeten, anerkannt dafür begabten Mannes ein unfähiger Director an seine Spitze gestellt würde.

Hier sind bestimmte Zwecke und bestimmte Mittel; wie ungewiß aber erscheinen beide, wenn wir die Frage stellen wollten, welches die Idee einer deutschen Universität sei. Es ist leicht zu sagen, was dieselbe im 16ten, 17ten, 18ten Jahrhundert gewesen ist, für heute aber wird die Beantwortung schwierig. Die Universität ist ein Ort, wo ein junger Mensch, der das Gymnasium hinter sich hat, im Zustande einer gewissen Aufsichtslosigkeit sich auf das erste Examen vorbereitet. So könnte ein Staatsbeamter antworten. Ein Arzt würde das nicht zugeben, ein Philosoph noch weniger. Ziemlich allgemein aber möchte man dahin übereinstimmen, daß die Universität der Ort sei, wo man gewisse positive Kenntnisse zu erwerben habe, und das Arbeiten in einer bestimmten Richtung von Anfang an würde als nothwendig anerkannt werden.

Noch vor dreißig Jahren aber war man darin anderer Meinung. Die Freiheit des Universitätslebens hatte einen anderen Sinn als Befreiung von Aufsicht, die Wissenschaft eine höhere Bedeutung als Fachstudium. In ihrer Allgemeinheit sollte sie zum Gegenstande des Strebens gemacht und mit ihr erst der Grund für die eine Wissenschaft erworben werden die man späterhin vorzugsweise cultivirte. Aber auch diese eine Wissenschaft wurde nicht in ihrer praktischen Anwendbarkeit für den Dienst späterer Jahre betrachtet, sondern im Zusammenhange mit den höchsten Fragen die der menschliche Geist sich stellt und sich beantwortet. In diesem Sinne schrieb Schelling seine Anleitung zum akademischen Studium.

Die Idee der Universität von heute ist eine andere. Es giebt kaum mehr Studenten im alten Sinne. Man macht an sie weder geistig noch gesellschaftlich die alten Anforderungen. Studenten und Gelehrte bilden im Publicum keine abgeschlossene Phalanx mehr mit höherem Gedankenfluge. Die Universitäten von heute sind Schulen, auf denen mit Beibehaltung gewisser althergebrachter feststehender Einrichtungen junge Leute für bestimmte Aemter ausgebildet und zu den damit in Verbindung stehenden Prüfungen eingeschult werden. Der Studirende unterscheidet von Anfang an zwischen dem was er später einmal zu wissen habe und dem um das er sich nicht zu bekümmern brauche.

Mit der veränderten Idee der Universität hat auch die den Gymnasien zu Grunde liegende Idee eine Umgestaltung erfahren. Bei der Errichtung der gelehrten Schulen, welche für die Hochschule tüchtig machen sollten, war man ehedem von einer Ansicht ausgegangen die der heutigen ziemlich entgegen ist. Wie für den Studenten die Erlangung einer philosophischen Bildung mit Umfassung aller Wissenschaften als die beste Frucht der Universitätsjahre betrachtet wurde, so mußte auch der Schüler hierzu richtig vorbereitet werden. Die Erfahrung zeigt, daß wer eine

Sache innen und außen kennt und systematisch erlernt hat, dadurch die Fähigkeit gewinnt, alles Andere eben so gründlich und systematisch aufzufassen und sich anzueignen. Die Gymnasien sollten nichts verleihen als diese Fähigkeit. Als die beiden Gegenstände, die zu einer solchen systematischen Belehrung am geschicktesten schienen, und deren Besitz zugleich eine Nothwendigkeit war für alle Zweige des Studiums, boten sich die lateinische und griechische Sprache dar. An diesen beiden zog man den Geist der Jugend, die eine höhere Ausbildung erstrebte, groß. Wie das Turnen, ohne an sich praktischen Nutzen zu gewähren, dennoch das Reiten, Schwimmen, Tanzen, Fechten und jede körperliche Arbeit ihren Elementen nach in sich schließt, so liegen in einem genauen Studium der alten Sprachen die Anfänge der gesammten Wissenschaft. Heute dagegen betrachtet man das Gymnasium als einen Ort, wo einem Kinde so früh als möglich so viel als möglich reelle Kenntnisse so leicht als möglich beigebracht werden. Wie für die Universität der Zweck im ersten Examen besteht, so ist für das Gymnasium nun der letzte Zweck das Abiturienten-Examen. Man fragt weniger, was bist du? als, was kannst du antworten wenn man dich fragt? Der gymnastische Zweck der alten Sprachen verschwindet. Jetzt ist die Erwägung sogar gerechtfertigt, warum man das schon so überbürdete Gedächtniß der Kinder mit diesem Ballast noch beschweren solle. Dies Bedenken ist eine Folge der Verwirrung, welche eingetreten ist weil man die alten Aeußerlichkeiten der gelehrten Schulen beibehielt und dennoch der veränderten Idee sich fügen mußte.

Wenn heute aber Gymnasien und Universitäten aufgehoben und jedem Einzelnen überlassen würde, sich auf seine Weise zum Examen vorzubereiten, es würden ganz andere Wege eingeschlagen werden um zum Ziele zu gelangen. Man denke nur einen Moment daran, daß dies möglich sei: der letzte Rest all-

gemeiner Bildung würde verschwinden, und unser heutiger Zustand gegenüber diesem neuherbeigeführten einen idealen Zauberschein empfangen. Man braucht sich dies nur lebhaft vorzustellen, um zu fühlen, wie es der Zweck des Gymnasiums und der Universität sei, nicht den einstigen Facharbeiter einzuschulen, sondern den zukünftigen Menschen zu bilden, und daß, wie weit man auch zu Zeiten sich von der Idee der beiden Institute verlieren könne, dennoch die Rückkehr zu ihr die Lebensbedingung ihrer Existenz sei.

Das Verhältniß der Professoren zu den Studenten, das der Schüler in den Gymnasien zu ihren Lehrern ist kein willkürliches, sondern ein in sich nothwendiges. Beides sind Anstalten welche der Staat unterhält, sie sind unentbehrlich im besten Sinne, und es versteht sich von selbst, daß alle ihre Resultate mit dem Zwecke des Staates im Einklang stehen. Der Staat bedarf Beamte, Aerzte, Gelehrte, Prediger, Soldaten, Architekten. Er sorgt dafür, daß diejenigen, welche ihm dienen wollen, die beste Ausbildung erhalten, und wir finden überall Institute, in denen dieser Zweck verfolgt und so gut als nur irgend möglich erreicht wird. Mangelte uns eine Bauschule oder eine der verschiedenen Anstalten in denen Officiere ausgebildet werden, oder eine Klinik für die Unterweisung junger Aerzte, oder irgend eines der vielen Institute deren Wirksamkeit sich auf alle Gebiete des Staatslebens erstreckt und die der Heranbildung brauchbarer Männer dienen sollen, so würde sich auf der Stelle das Bedürfniß fühlbar machen und die Errichtung der fehlenden Anstalt nothwendig erscheinen. In welcher Weise stellt sich nun die Errichtung einer sogenannten Akademie der Künste, d. h. einer Anstalt deren Zweck die Ausbildung von Malern und Bildhauern ist, als ein gefühltes Bedürfniß, und die Sorge dafür als eine Pflicht des Staates dar?

Welches würde ihre Idee sein? Ist eine Anstalt, wo von

Staatswegen junge Leute zu Künstlern gemacht werden, eine Möglichkeit? Ist sie eine Möglichkeit, wie soll dann verfahren werden um sie zu erreichen? Können junge Leute, wenn man sie überhaupt zu Künstlern machen kann, dadurch zu Künstlern gemacht werden daß man sie von Künstlern unterrichten läßt?

Diese Fragen sind die einschneidendsten einer langen Reihe von Fragen, die sich hier sogleich darbieten. Beantworten wir die letzte zuerst. Denken wir uns eine Akademie, wo als Schüler junge Leute erscheinen welche Künstler zu werden beabsichtigen, wo als Lehrer vom Staat angestellte ältere Künstler fungiren, als Director ein ganz ausgezeichneter Künstler die oberste Leitung hat. Fassen wir die Sache gleich praktisch an. Wir sehen heute verschiedene Kunstrichtungen miteinander im Kampfe, eine sogenannte naturalistische und eine sogenannte idealistische; sie haben beide ihre Anhänger und Verfechter. Hier wird ein Künstler ein Naturalist genannt, weil er historische Vorgänge mit einer Sorgfalt für die Richtigkeit der einzelnen Costümstücke, mit einer portraithaften Lebendigkeit der Gestalten malt, die man gemeinhin Naturalismus nennt, dort heißt ein anderer ein Idealist, weil er mehr in den Falten des Stoffes als in dem Stoffe an sich, mehr in der allgemeinen Abrundung der Gestalten als in der individuellen Nachahmung der Wirklichkeit die äußeren Elemente seiner Werke sucht. Außerdem haben wir Genremaler, Portraitmaler, Landschaftsmaler, Historienmaler, Profan- und Kirchenhistorienmaler, alles bestimmte Bezeichnungen bestimmter Richtungen. Welche derselben soll nun diejenige sein, die in der vom Staate errichteten Kunstschule gelehrt wird? Nur eine einzige? Mehrere? oder alle zusammen?

Nehmen wir das letzte an: ein Mann muß aber doch immer der Director sein: welcher Richtung soll dieser angehören? Rafael vereinigte alle Gattungen Malerei in sich; hätten wir einen

solchen Mann, um ihn mit der Leitung der Akademie zu betrauen, so wäre geholfen. Nehmen wir dagegen aus den heute lebenden, erreichbaren einen heraus und sagen, dieser soll an der Spitze der Akademie stehen. Augenblicklich würden sich Conflicte erheben. Soll seine Thätigkeit, seine Manier oder sein Styl, die ein Product seiner eigenen Entwicklung sind, Einfluß auf die Schüler gewinnen, ja soll die Malerei des Directors von Staatswegen als vorgeschriebenes Muster für die Arbeiten der Schüler hingestellt werden, in welche Opposition wird der Director sogleich zu all den anderen Lehrern treten, welche auch ihre eigenthümlichen Richtungen verfolgend, alle auch vom Staate angestellt sind und ihre Ansichten und Erfahrungen natürlicherweise zur Geltung bringen möchten. Würde aber, wie billig, der Auffassung des Directors der oberste Rang und normale Gültigkeit verliehen, würden die Lehrer verpflichtet sich ihm zu accommodiren, und die Schüler nun in diese approbirte Schule hineingebracht, was würde aus den jungen Leuten selber werden? Soll da ein jeder die ihm angeborene Neigung ebenfalls bezwingen, und der zum Genremaler befähigte Schüler z. B. in den sogenannten großen historischen Styl hineingebracht werden? Und wenn sogar einer oder der andere dieser Schüler in diesen Styl des Directors hineinpaßte und Großes leistete in der Zukunft, sollen um diesen einen alle übrigen gezwungen werden, in einer Weise zu lernen die ihrer Natur entgegen ist?

Denken wir, Cornelius wäre noch ein junger Mann und stände als einflußreicher thätiger Director an der Spitze einer solchen Akademie. Das Publicum wäre entzückt von seinen Arbeiten. Es bildete sich um ihn eine Schaar von Schülern, junge Künstler die wie er zeichneten, wie er componirten und colorirten. Würde diesen sogleich klar sein, worin eigentlich die Größe des Meisters besteht?

Cornelius ist sicherlich der größte Maler den Deutschland besitzt, und was Tiefe der Gedanken und Kühnheit der Composition anlangt, der reichste und großartigste so lange von deutscher Kunst die Rede ist. Steht ein solcher Mann da, so ist ein Volk verpflichtet ihn zu beschäftigen und für ihn zu sorgen. Allein ich bezweifle, ob von Staatswegen erklärt werden könne, diese Art zu malen sei die normale, die Schüler der Akademie sollten als höchstes Ziel vor Augen haben, so die menschliche Gestalt aufzufassen, so die Bibel in symbolischen Compositionen auszulegen, so die Farbe in ihr Verhältniß zum Umrisse zu setzen. Welch' eine Quälerei um tiefe, erschütternde Gedanken müßte die Folge dieser Maßregel sein. Man würde das zuweilen streng erscheinende in Cornelius' Figuren gerade für das halten, worauf es ankommt, worin das Geheimniß steckt, es nachzuahmen suchen, colossale Verhältnisse erzwingen wollen, und wenn auch unter so viel Schülern der eine oder der andere in diesem Style etwas leistete (eine sehr problematische Annahme), alle anderen würden in die verkehrteste Richtung gedrängt werden.

Und was giebt dem Staate dazu ein Recht? Er bildet Beamte, Officiere, Aerzte und so weiter, weil er sie braucht. Er kann sagen, wollt ihr mir dienen, so dient mir in der Weise wie ich es verlange; aber die so erzogenen Künstler wenn sie nun fertig erzogen sind und in der vom Staate approbirten Kunstrichtung allen Anforderungen entsprechen, was soll dann mit ihnen geschehen? Ist es nicht natürlich, daß sie sagen, ich habe so gelernt wie du wolltest, nun beschäftige mich auch. Soll der Staat gezwungen sein, nun auch Arbeit zu geben, und zwar genügende, hinreichend, den Mann und die Familie zu ernähren die er gründen wird?

Diese Fragen bedürfen keiner Antwort, das Verhältniß liegt zu Tage. Der Staat kann derlei Verpflichtungen nicht übernehmen. Man hat sich bisher, so viel ich weiß, damit ge=

holfen, daß man den jungen Leuten beim Eintritt in die Akademie ausdrücklich erklärte, sie hätten keinerlei Aussicht auf eine spätere Weiterhülfe von Seiten der Regierung. Allein die so Gewarnten wissen recht gut, daß diejenigen welche in der Concurrenz einen Preis erhalten, auf drei Jahre nach Italien geschickt werden. Natürlich fruchtet bei dieser Verlockung jene Ermahnung sehr wenig. Jeder der in die Lotterie setzt, denkt zu gewinnen. Noch weniger aber steigt etwa das Bedenken auf, was denn auch diese Gekrönten nach den drei Jahren beginnen sollen wenn sie aus Italien zurückkommen. Das wird sich Alles finden. Welcher angehende Künstler zweifelte daran, zum Höchsten in der Kunst berufen und befähigt zu sein.

Darf der Staat eine so verführerische Zukunft denen vorhalten welche mit Talent zur Malerei begabt von ihren Eltern in eine Königliche Anstalt gebracht werden um dort Künstler zu werden? Darf der Staat überhaupt etwas so Grundfalsches als wahr hinstellen, daß Kunst lehrbar sei? Und auf diesen falschen Satz hin eine öffentliche Anstalt begründen?

Die Kunst ist nicht mittheilbar. Sie ist eine Gabe der Vorsehung. Worin bestand die Kunst Rafaels? In der eigenthümlichen Fähigkeit die nur dieser eine Mann besaß *seine* Gedanken in seiner Weise wiederzugeben. Seine Kunst ist sein Genie. Kein Mensch konnte sie vergrößern oder verringern, keine Anstalt ihn bilden und auf den richtigen Weg lenken. Sein Schicksal war seine Schule; die denen er begegnete waren seine Lehrer. Wäre er mit anderen Meistern zusammengetroffen, er wäre in manchem anders geworden, d. h. er hätte auf anderen Wegen sein Ziel erreicht, immer aber wäre das dasselbe geblieben. Göthe war von Anfang an was er war, und seine Macht über die deutsche Sprache ging auf keinen Nachfolger über. Das Spiel der Ristori, wie sie jedes Gefühl durch den ganzen

Körper ausdrückt, daß die Bewegung eines Fingers ein nothwendiger Theil des Ganzen ist, kann man bewundern, vielleicht täuschend nachmachen, aber die Quelle woraus es fließt ist ein Gewässer aus dem nur Sie schöpfen konnte.

Ich habe hier große Künstler genannt. Es ist nicht anders bei den bescheidensten. Was den Künstler macht, ist unübertragbares Eigenthum des Künstlers. Nur er kann es pflegen, nur er es entwickeln. Er ist von einem gewissen Instinkte begleitet, der ihn dahin leitet wohin er kommen muß.

Indessen wenn die großen Männer und Künstler ihre Kunst auch nicht verschenken können, so hat diese dennoch auf beginnende Talente einen unleugbaren fördernden Einfluß. Vielleicht könnte man die Formel so bilden: der Staat der für die Ausbildung nicht allein des Guten und Nützlichen sondern auch des Großen und Schönen sorgen soll, darf sich nicht entgehen lassen den Einfluß bedeutender Künstler zum Besten beginnender Anfänger in der Kunst auszunutzen. Es ist nun nicht mehr von der Einführung in eine besondere Kunstrichtung die Rede, sondern nur vom allgemeinen Einfluß den eine große Kraft ausübt. Dieser ist gewißlich vorhanden. Rafael hat Leuten die Augen geöffnet, daß sie plötzlich anders sahen und, bei gesteigerten Anforderungen an sich selbst, gesteigerte Anstrengungen machten. Die Thätigkeit eines großen Künstlers reißt alle die mit fort die neben ihm arbeiten. Ohne Rafael wäre Giulio Romano das nicht geworden was er war: man sieht das rafaelische Blut in seinen Adern fließen, gerade so wie aus manchem Antlitz das Rafael malte, Michelangelo gewaltig herausblickt. Man will den Einfluß des Phidias auf eine ausgebreitete Schule nachweisen. Schiller hat unser Theater gebildet, Platen hat vielen Schriftstellern das Gehör geschärft, mancher mittelmäßige Schauspieler würde unter den Augen Göthe's oder Lessing's eine ungekannte Kraft in sich fühlen und begeisterter als jemals spielen.

Allein dieser Einfluß, begründet auf der wunderbaren Sympathie, die bei gleichartigen Fähigkeiten die stärkere Seele auf die mit geringerer Kraft begabte ausübt, läßt sich nicht benutzen wie Dampf; darauf kann man kein System bauen. Günstige Umstände haben es allerdings zuweilen dahin gebracht, daß große Maler und Bildhauer durch directe Unterweisung Schüler anleiteten, die etwas geworden sind, Lionardo hatte in Mailand seine Accademia Vinciana und unter Rafael und Michelangelo lernten unzählige junge Künstler in Rom und übten sich im Handzeichnen: aber diese Verhältnisse machten sich von selbst, die Jünglinge zogen sich dahin wo sie etwas zu lernen hofften, sie suchten sich die Meister aus die ihnen am liebsten waren, und aller Erfolg war doch nur, daß die durch große Männer emporgebrachte Kunst einer unbedeutenderen Generation von Künstlern anheimfiel, welche, alle die erhabenen Werke vor den Augen und alle die nützlichen Lehren der Meister im Gedächtnisse, sich im Besitz des Geheimnisses glaubten, aber von vornherein darauf verzichteten, diejenigen zu übertreffen von denen sie es erhalten hatten.

Vasari ist der Typus dieser Art Leute, ein Arbeiter in colossalem Maßstabe, groß als Baumeister, ein Genie seinen Nachfolgern gegenüber, aber elend im Vergleich zu denen die vor ihm schafften und deren Leben er theilweise noch mitlebte. Er war der Gründer der ersten Akademie von Regierungswegen. Er hat schon seine bestimmten Schulbegriffe über das Schöne. Die Kunst sei jetzt so vollkommen, ist seine Meinung, daß, wer nur Zeichnen, Erfinden und Coloriren könne, mit Leichtigkeit da wo die alten Meister sechs Jahre zu einem Bilde gebraucht hätten, in einem einzigen Jahre sechs Bilder vollenden werde, wofür er ja selber mit seiner eigenen Thätigkeit ein Beleg sei *.

* Proemio alla parte terza.

Dieser Mann, dessen Natur ein seltsames Gemisch von literatenhafter Oberflächlichkeit und tiefem, ja begeistertem Verständnisse ist, gehörte zu den Häuptern der Kunstschule, die vom ersten Großherzoge von Toscana, dessen Residenz das ehemalige freie Florenz geworden war, gestiftet wurde. 1563 stattete derselbe die Compagnia dell' arte del disegno mit Statut und Privilegien aus, ihre ausgezeichnetsten Mitglieder sollten unter dem Namen Akademie vereinigt werden. Michelangelo, der uralt in Rom lebte, ernannte man zum Ehrendirector. Im nächsten Jahre kam seine Leiche nach Florenz und wurde mit mächtig studentischen Feierlichkeiten von den neuen Akademikern beigesetzt. Reden wurden gehalten, über die Kunst gedacht, geschrieben, gestritten, in aller Munde war der große Buonarroti, sein Denkmal ward aufgestellt. Aber man sehe sich dies Werk an! Nichts hat der Würdigung des großen Michelangelo so im Wege gestanden, als diese wie ein unendlicher Zopf an seinen Schatten sich anhängende Kunstthätigkeit, die, seine gewaltigen Formen nachahmend, so schwächliche Gestalten geschaffen hat.

Von den Akademien Italiens ging der Glaube an die Richtigkeit gewisser Körperstellungen aus, die von nun an wie unvermeidliche Gespenster durch die Gemälde ziehen. Am unumschränktesten herrschte die abstracte akademische Musterschönheit im vorigen Jahrhundert. Die besten Eigenschaften aller Kunstwerke, antiker wie moderner, wurden zergliedert und aus ihren vollkommensten Bestandtheilen die absolut schöne Gestalt componirt, deren Proportionen man stets zu erreichen suchte. Diese Berechnungen wurden zu einem ernsten Studium, Winckelmann und Rafael Mengs stehen noch auf seinem Boden.

Heute wird das akademische Ideal verurtheilt, gerade wie die französische Tragödie, deren Gestalten vor hundert Jahren die Welt bezauberten. Wie für das Theater gab es in der

Malerei die detaillirtesten Vorschriften. Was man malen sollte, was nicht. Wie man das malen sollte was zu malen erlaubt war. Welche Fehler zu vermeiden wären, wie die Leidenschaften darzustellen, wie die Stoffe zu drapiren, wie die Arme und die Füße zu stellen, welches Licht, welche Größe, welcher Grad der Ausführung. Und solche Ansichten sind die Frucht von langen Lebenserfahrungen! Fueßli, der berühmte Professor an der Akademie zu London, veröffentlichte 1801 seine Lectures on Painting. Er geht mit kritischer Schärfe die ganze Kunstentwickelung durch und stellt schließlich seine eigenen Ideen auf. Er beschreibt, wie man es z. B. anzufangen hätte, wenn als historisches Bild der Tod des Germanicus zu malen wäre. Er giebt eine Figur nach der anderen an, bespricht ihre inneren Zustände und den äußeren Habitus im entscheidenden Momente, bis die ganze Composition aufgebaut ist. Goethe in seiner Recension dieses Werkes bemerkt hierzu: „Sähen wir wirklich einmal ein Bild, welches den angegebenen Anforderungen entspräche, so würden wir mit jenem Freunde ausrufen: War es der Mühe werth, mit solchem Aufwande von Kunst ein unerfreulich Werk zu machen!"

Man denke sich einmal einen Jüngling wie Rafael oder den jungen Michelangelo der Unterweisung solcher Pedanten ausgesetzt! Wie unschuldig, natürlich und einfach traten sie und ihre Zeitgenossen in die Kunst ein. Wie rüstig suchte damals jeder auf seinen eigenen Füßen weiterzukommen, ohne darauf zu warten ob etwa von Staatswegen ein Vierspänner vorbeikäme, der ihn bequemer und rascher ans Ziel brächte. Jeder suchte sich seinen Weg und fand ihn. Die Kunst ist für den Anfänger ein wüstes Gebiet, durch das keine getretenen Wege führen, für den allein der sich aus eigener Kraft finden lernt, ist es geeignet; kennt man es aber einmal, dann wird jeder

Stein und jeder Baumstamm ein Wegweiser, und der Künstler geht so sicher seine Straße wie ein Vogel sicher durch die Luft fliegt.

Die Geschichte der vielen Akademien, auf denen man die Kunst lehrte und von denen gleich fertige Künstler ausgehen sollten, beweist, wie unrichtig lange Jahre hindurch über Kunst gedacht wurde. Freilich konnten allerlei technische Griffe, eine gewisse Leichtigkeit für das Arrangement, verschiedene Farbengeheimnisse und dergleichen den Schülern mitgegeben werden, diese wurden zugleich aber in so feste Ansichten eingezwängt, daß von Freiheit des Schaffens keine Rede mehr war. Man schlage ein Künstlerlexikon auf und wird finden, daß auch in diesen Zeiten noch bedeutende selbständige Künstler immer für sich unter den seltsamsten Umständen in die Höhe kamen, sich auf eigene Faust durchschlugen und selten von den auf Akademien gebotenen Vortheilen profitirten. Die Geschichte manches berühmten Künstlers beginnt damit, daß er von irgend einer Akademie, in welche er als Schüler einzutreten wünschte, als durchaus unfähig zurückgewiesen ward. Die wahre große Kunstentwickelung weiß nichts von diesen Anstalten. Erst mit dem Verfall der Kunst entstanden sie, und da, wo man sich aus dem Verfalle aufraffen wollte, stemmten sie sich dagegen mit ihren todten Principien.

Indessen dies Alles sind vergangene Dinge, und sie hatten auch in ihrer Verkehrtheit eine Seite die nicht vergessen werden darf. Mochten die Ansichten, die man dictatorisch den Schülern einprägte, noch so unrichtig sein, es waren doch immer feste Ansichten. Derjenige, der auf den Akademien malen lernte, konnte falsch angeleitet werden, aber er ward angeleitet, er war im Stande, ein Bild zu malen das bestimmten Anforderungen genügte, und vor allen Dingen, er hatte richtig zeichnen gelernt.

Heute ist die Macht dieser Anstalten vorüber; selbst wenn man wollte, könnte man nicht zu ihren Traditionen zurückkehren, denn diese selbst sind verloren gegangen. Was aber soll man beginnen? Ein allgemeines Begehren nach Kunstwerken, wie dies im 16ten Jahrhundert die Kunst emporbrachte, erfüllt die Welt nicht. Es soll trotzdem etwas für die Ausbildung junger Leute, welche einst Künstler werden wollen, geschehen. Es soll eine Akademie errichtet werden, auf der sie dafür vorbereitet werden. Welche Idee wird ihr zu Grunde liegen? Um dies festzustellen, kommen wir noch einmal auf Gymnasium und Universität zurück.

Der Schüler ist ein Kind, das auf die Autorität des Lehrers hin lernt, der Student ist ein Mann, der nach empfangener Anleitung selbst prüft, sich über seinen Gegenstand stellt und ihn so auffaßt wie die eigene Wahl ihn leitet. Ein Student der sich auf sein Collegienheft als Autorität berufen wollte, wäre eben so sehr im Irrthum, wie ein Schüler der das eigene Ermessen höher stellte als den Wortlaut der vorgeschriebenen Bücher. Der Schüler sagt, anno 44 ante Christum ward Cäsar ermordet, so habe ich es gelernt; der Student sagt, nach den und den Quellen setze ich dies Factum in das angegebene Jahr, so lehrt mich die Wissenschaft.

Diese doppelte Stufe des Lernens findet sich auch beim Handwerk, wo der Lehrling eine andere Stellung einnimmt als der Geselle. Der Lehrling lernt das Werkzeug gebrauchen, der Geselle arbeitet selbständig; aber er sucht die Erfahrung und Sicherheit zu gewinnen, die ihn erst zum Meister langsam ausbildet. Da nun aber jeder Kunst ein Handwerk zu Grunde liegt, so wird der erste Schritt, der von Staatswegen zur Bildung des künftigen Künstlers geschehen muß, darin bestehen, daß zuerst dem Kinde die Herrschaft über die handwerksmäßigen

Theile der Kunst verschafft werde. Der Schüler lerne Copiren, die Natur sowohl als vorgelegte Muster, er besuche daneben eine Schule, wo der Grund zu seiner geistigen Ausbildung gelegt wird.

Als unterste Stufe der Akademie der Kunst werde demzufolge die Zeichenschule eingerichtet, wo die handwerksmäßige Fertigkeit der Hand und des Auges erworben wird. Die hier gewonnene Ausbildung sei der Art, daß sie zu jedem Lebensberufe einen vortheilhaften Zuwachs bilde. Kein Schüler, der an ihr Theil nimmt, gebe damit die Absicht kund, Künstler zu werden, so wenig ein Kind, das Klavierunterricht erhält, Virtuose oder Componist werden will. Nothwendigerweise muß aber dieser Zweig der Vorbildung in den Händen der Akademie liegen, weil schon hier eine falsche Methode schädlich und aufhaltend wirken kann, während die richtige Art zu unterrichten ungemeine Vortheile bietet. Diese Zeichenschule sei deshalb eine Normalzeichenschule für die Monarchie, und es werden die besten Lehrer bei ihr angestellt.

Die zweite Stufe stelle den jungen Mann seinem Lehrer und den Lehrgegenständen ganz anders gegenüber. Wer die auf ihr dargebotene Belehrung annehmen will, muß schon die Absicht haben, eine Thätigkeit zur Lebensaufgabe zu erwählen, zu welcher die höhere Kunstfertigkeit im Zeichnen und die geistige Ausbildung, die zugleich mit ihr gegeben wird, förderlich sind. Der Student arbeite selbständig. Will er jetzt Künstler werden, so sei Alles, was er betreibt, ihm dazu im hohen Grade dienlich; will er dagegen eine technische Carrière einschlagen, zu der er einer höheren Ausbildung im Zeichnen und in der Kenntniß der Kunstgeschichte bedarf, so finde er auch hierfür das was ihn fördert. Von Oelmalerei, von Componiren, von Künstlerthum keine Rede. Es wird nur Gelegen-

heit geboten, Alles zu lernen was einem künftigen Künstler nur irgendwie zu Statten kommen kann, sowie auf der Universität der Student in jeder Richtung Belehrung findet, die ihm aufzusuchen jedoch selbst überlassen bleibt, und die, wenn er einmal gewählt hat, freilich seinen zukünftigen Lebensweg bestimmt: allein der Staat hat ihn nicht dazu verlockt, es ist der freie Wille des Lernenden gewesen.

Das Fortkommen und die Belohnung ihrer Schüler darf die Akademie so wenig kümmern als die Universität der spätere Lebenslauf der Studirenden. Bedarf der Staat Künstler zu seinen Zwecken, so mag er für dieselben ein Examen einrichten mit bestimmten Forderungen, wie es beim Architekten der Fall ist. Er mag auch die, welche er so anstellt, nach Italien senden oder sie sonst reisen lassen wie es der bestimmte Zweck erfordert für den er den Künstler braucht, z. B. als Lehrer an technischen Anstalten: allein für diese Leute giebt es dann eine feste Carrière mit Avancement, und sie wissen, wofür sie arbeiten und was sie zu erwarten haben. Aufs Gerathewohl aber demjenigen Schüler, der durch ein Bild oder eine Statue seine Befähigung zu späterer Künstlerschaft abzulegen scheint, zur Erreichung dieser künftigen Größe (die er nun gewiß als sicher annimmt) drei Jahre lang ein Gehalt zu geben und ihm für die Zukunft keine weitere Sicherheit zu bieten, ist eine grausame Verführung. Wenn nun ein solcher Mensch mittelmäßig bleibt, ist das *seine* Schuld? Soll ihn dann der Staat, der ihn so weit gelockt hat, ohne Unterstützung lassen? Unter welchen Gesichtspunkten aber läßt sich eine solche Unterstützung nationalöconomisch rechtfertigen? Es sind Almosen, welche so vertheilt werden.

Ein Künstler muß auf sich selbst basirt sein und auf das Publicum. Ganz aus eigenem Entschlusse ergreift er sein Métier.

Er thut es weil er den Drang dazu fühlt. Darin allein liegt seine Berechtigung und sein Trost. Er sagt, ich will lernen: der Staat kommt ihm zu Hülfe. Er sagt, ich weiß was ich wissen muß, ich will Künstler sein, will selbständig weiter arbeiten: — da kann keine vom Staate angestellte Commission ja oder nein sagen. Es ist sein eigenes Risico. Er mag es versuchen. Niemand weiß, wie der Versuch ausfällt, so gut wie kein Privatdocent wissen kann, ob er lange Jahre fruchtloser Bemühungen vor sich hat oder übermorgen zum Professor ernannt wird, so gut wie kein junger Mann der mit Theaterstücken oder musikalischen Compositionen sein Glück machen will, wissen kann, ob seine Dramen und Opern gegeben und applaudirt oder ausgepfiffen oder überhaupt zur Aufführung angenommen werden.

Man setze hier jedoch an die Stelle des zweifelhaften Schicksals die geordnete Vorsorge des Staates, und die freie Thätigkeit dieser Männer wird unmöglich werden. Der ächte Künstler muß so auf sich beruhen, er muß so unbekümmert arbeiten, daß selbst die Krone, wenn sie ihm Aufträge giebt, in dieser Beziehung nur als ein Theil des Publicums erscheint. Läge im Ankauf eines Kunstwerkes durch den regierenden Herrn auch im Geringsten etwas von einer anerkennenden Handlung der Regierung, so hätte der Künstler darauf hin ein Recht, weitere Bestellungen zu verlangen. Allein der Staat darf sich hier nicht einmischen. Ein Dichter, dessen Stück auf der Königlichen Bühne aufgeführt wird, kann nicht sagen, ihr müßt nun auch meine ferneren Stücke spielen, ihr habt mich verführt mich dieser Art von Arbeit ganz hinzugeben, und dürft mich nicht untergehen lassen. Die Königliche Bühne ist für den Künstler, der für sie schreibt, in dieser Beziehung nichts anderes als eine Privatbühne. Jeder Künstler, Maler, Dichter, Schauspieler

geht als enfant perdu auf die Bresche los. Er giebt sich eine Ausnahmestellung von Anfang an und weiß, daß der Staat für das Außerordentliche nur dann Geld hat wenn seine Leistungen ungewöhnlich sind. Ein Künstler ist wie ein Nordpolfahrer. Er weiß im voraus daß er Gefahren zu bestehen hat, aber der Drang, sie aufzusuchen, ist größer als die Freude am Gange des gewöhnlichen Lebens. Er geht weil er will; wenn er aber da oben im Eise steckt, hat kein Staat die Verpflichtung, ihn heraushacken zu lassen. Dafür aber hat er den Ruhm für sich, den er als unabhängiger Mann erwarb. Ist ein Künstler einmal glücklich durchgedrungen, so wird ihm dann auch nicht die materielle Belohnung von Seiten des Publicums versagt bleiben.

Gerade das eben gewählte Beispiel weist dennoch auf eine Seite hin, von der allerdings Unterstützung des Staates eintreten soll. Läßt sich ein bedeutender Mensch auf eigene Gefahr hin in eine Unternehmung ein, in der er stecken bleibt, so kann das Großartige seiner Pläne so stark zu einer Hülfe auffordern, daß der Staat ihn herausreißt und daß der Ankauf von Bildern oder Statuen, sowie die Ausführung großartiger Cartons und Modelle zur Staatsangelegenheit gemacht wird, ohne daß eine Bestellung die Ursache war, die diese Werke hervorrief. Das aber setzt immer wieder einen fertigen Mann und bestimmte Werke seiner Hand voraus. Wenn man heute Dr. Barth für seine großen Reisen, die er hinter sich hat, in jeder Weise ehrt, wenn man Reisende, die mitten in ihrer Unternehmung in Gefahr gerathen sind, unterstützt, wenn man sogar Einzelne, deren ganzer Sinn und Fähigkeit auf solche Reisen gerichtet ist, von Anfang an ausrüstet, so kann im Vergleiche damit auch von einer Unterstützung angehender Künstler die Rede sein, sei es nun, daß sie eine Anstellung, einen Zuschuß

zur Fortführung des Angefangenen oder eine Belohnung für das außerordentlich Vollendete erhalten; allein darauf hin darf Niemand die Künstlerlaufbahn einschlagen, denn oft kann dem größten Verdienste dennoch diese Hülfe versagt bleiben, während sie vielleicht offenbar auf anderer Seite in den Brunnen geworfen wird.

Denn wer soll das Genie erkennen? Es ist freilich die Pflicht eines Volkes, seine großen Künstler zu beschäftigen. Es wäre eine Beleidigung der gütigen Vorsehung, wenn man einem Manne, dessen Werke der Stolz und der Reichthum eines Landes sind, nicht in jeder Weise die Arbeit erleichterte. Allein wer will hier vorauswissen und den Leuten klar machen im Momente, was erst langer Reihen von Jahren bedarf um eine glaubwürdige allgemeine Wahrheit zu werden? Meiner tiefsten Ueberzeugung nach ist die Ausführung der Cartons von Cornelius eine ernste Angelegenheit der Nation, und ich bin fest überzeugt, unterbleibt diese Ausführung, und, was damit in Verbindung stehen würde, gehen diese Cartons langsam zu Grunde, so wird eine spätere Zeit die Worte nicht stark genug zu finden glauben, um ihr Bedauern darüber auszusprechen — allein wenn selbst bei diesem eclatanten Falle Viele die Verpflichtung des Staates ableugnen, Andere die Vortrefflichkeit der Arbeit selbst bezweifeln, die Meisten gleichgültig sich wenig darum bekümmern — was hilft es da, eine Theorie aufzustellen?

In solchen Fällen bedarf es eines Fürsten, welcher befiehlt, weil er ein Gefühl von dem Werthe des Mannes hat. Dies Gefühl aber muß in seinem eigenen Herzen wachsen. Die Anerkennung eines großen Künstlers ist bei seinen Lebzeiten fast immer Parteisache. Jeder beansprucht die Freiheit, auf die eine oder die andere Seite zu treten, und es liegt in der Natur der

Dinge, daß auch die, in deren Händen die höchste Gewalt ruht, ihrem eigenen Geschmacke folgen.

Es sind gewisse Irrthümer gäng und gebe von der Kunstbeschützung durch große Fürsten. Die Zeiten der Medici und Ludwig des Vierzehnten sind sprichwörtlich geworden. Es ist wie mit Troubadours und Minnesängern. An diese goldenen Tage der Kunst kann der nur glauben, der sie nicht besser kennt. Wer die Geschichte von Florenz genauer studirt hat, weiß, daß das Mäcenatenthum der Mediciäer einen sehr geringen Einfluß auf die Entwickelung der italienischen Kunst ausübte. Was der erste Cosmo und sein Enkel, der sogenannte Lorenzo der Prächtige, thaten, (diese Benennung beruht darauf, daß man den ganz allgemeinen Titel magnifico für einen besonderen Beinamen hielt und übersetzte), ist allerdings ein Zeugniß daß beide Männer Geschmack und Liebhaberei an der Kunst besaßen, allein neben den allgemeinen Bestellungen des gesammten damaligen Publicums sind die ihrigen nicht hervorragend. Lorenzo's Sohn, der verschwenderische Papst Leo der Zehnte, regierte allerdings zu der Zeit, wo Rafael und Michelangelo in Rom ihres blühendsten Ruhmes genossen, allein es ist bekannt, daß diese beiden ihre größten Bestellungen von Leo's Vorgänger, dem alten Giulio II, erhielten, einem wilden, kriegerischen Greise, dem wenig an der Kunst lag, aber der für Künstler ein Auge hatte und das Ungeheure zu würdigen wußte, das die beiden Maler zu leisten im Stande waren. Rumohr deutet mit vollem Rechte darauf hin, daß Leo X diese Männer keineswegs so beschäftigte wie ihr Talent es verdient hätte.

Gemälde waren damals ein Besitz, auf den man stolz war. Daher der Aufschwung, den die Kunst nahm. Kein Mensch dachte etwa daran, die Künstler von Staatswegen zu protegiren und aus anderen Rücksichten mit Aufträgen zu versehen

als weil man an ihren Arbeiten persönlich Freude hatte. Wenn man liest, wie Franz der Erste von Frankreich, wie der Papst, der Kaiser, die Cardinäle bestellten und bezahlten, und daneben hält was Kirchen, Klöster und Privatleute ebenfalls bestellten und bezahlten, so sieht man daß die großen Herren nur als Theile des Publicums mit im allgemeinen Strome schwammen, daß sie mehr auszugeben hatten und deshalb berühmte Künstler mehr in Anspruch nehmen konnten, aber sie bezahlten doch immer nur die Bilder, die sie sich malen ließen, kein Gedanke an eine Förderung der Kunst aus höheren Staatsrücksichten. Erst wenn die Künstler etwas geworden waren, verlangte man ihre Dienste. Jugendliche Kräfte wurden von bedeutenden Fürsten erkannt und unterstützt, jedoch weil sie sie für sich benutzen wollten. Es war eine Liebhaberei, für die man Geld hingab und die passenden Leute erzog. Erst nach und nach, als aus dem lebendigen Genusse an großen Kunstwerken eine todte Prahlerei und ein Luxus ward, entstanden Akademien, auf denen in bestimmter Weise junge Talente nicht zu freien Künstlern, sondern eher zu Decorateuren erzogen wurden, die der Mode gemäß die Kirchen und unendlichen Schlösser der Fürsten mit weitläufigen Malereien bedeckten, wo dann die Schnelligkeit der Arbeit und ein gewisser Effect der Behandlung die beiden Hauptpunkte waren, auf die es ankam. Legionen heiliger Gestalten sowohl, als mythologischer Figuren sind so in größeren oder kleineren Gruppen entstanden und sehen uns jetzt mit ihren glänzenden und leeren Augen an wenn wir sie an den Wänden und Decken der Säle finden, wo Niemand sie wegnimmt weil Niemanden an ihrem Besitze gelegen ist.

Solche Resultate sind die nothwendigen Folgen, wenn die Staatsgewalt in Dinge hineingezogen wird, die nur in dem freien geheimnißvollen Gefühle bevorzugter Menschen ihr Gesetz

und ihre Regel finden. Ein Künstler schafft etwas, was Niemand kannte ehe er es hinstellte, er bringt das Neue hervor, er allein weiß die Wege die dahin führen. Wie können ihm da bestellte Lehrer eine Anleitung geben? Man kann die Mechanik lehren, aber man kann Niemanden lehren, eine neue Erfindung zu machen. Man kann eine Concurrenz ausschreiben und einen Preis aussetzen für die Aufstellung einer neuen Maschine die bestimmte Dienste leistet, aber man kann nicht einer Anzahl junger Leute eines Morgens sagen: Es soll heute eine Erfindung für diesen bestimmten Zweck gemacht werden; setze sich jetzt Jeder in ein verschlossenes Zimmer und strenge seinen Geist an; wer die beste Idee hat, der erhält jährlich 700 Thaler drei Jahre lang, und der Staat spricht damit die Erwartung aus, er werde in diesen drei Jahren so viel neue Erfindungen machen, um künftig davon leben zu können ohne weitere Staatsunterstützung. Und nun denke man eine große Anzahl junger Leute, die alle wissen, daß die Erlangung eines solchen Preises möglich sei, und darauf hin alle ihre Gedanken richten.

Bei der Construction einer Maschine aber läßt sich wenigstens eine scharfsinnige Verwerthung gelernter Elemente denken, und es wäre bei einer solchen Concurrenz der gewandteste, geschickteste, fleißigste annähernd zu erkennen; bei einer Kunstaufgabe jedoch ist dies anders. Der bloße Zwang, momentan ein Kunstwerk schaffen zu sollen, wird vielleicht gerade den fähigsten unfähig machen. Das Bewußtsein, wie viel von dem Gelingen dieser Arbeit abhängig sei, wird die Befangenheit vermehren. Das Bild, welches das Geschenk eines erleuchteten Momentes sein sollte, wird der trostlosen Stimmung abgepreßt, in die die Seele durch den angethanen Zwang versetzt wurde. Schüler können nicht concurriren. Meister können es, gelernte,

erprobte Männer können mit ihren Leistungen sich zu überbieten suchen, dies hat Sinn und Erfolg wenn große Männer und große Aufgaben da sind; Anfänger können stets nur in dem geprüft werden was sie gelernt haben. Man sage, derjenige der den besten Act gezeichnet hat, die beste Portraitzeichnung liefert, soll eine Belohnung erhalten; aber nicht, derjenige der unter Verschluß die beste Composition zu Stande bringt, von Staatswegen zum Künstler erklärt und nach Italien geschickt werden.

Deshalb, jede Aussicht auf eine künftige Unterstützung muß den Schülern der Akademie genommen werden. Dagegen erhalten sie Anweisung, wenn sie wollen, das Zeichnen nach der Natur in jeder Richtung gründlich zu lernen. Ornamentik, Anatomie, Perspective werden von den besten Lehrern in der besten Weise gelehrt. Es bleibe den Lernenden überlassen, sich dem zuzuwenden was sie besonders anzieht, was für ihre zukünftige Carrière am geeignetsten ist. Der Lithograph, der Kupferstecher, der Holzschneider, der Decorationsmaler, der technische Künstler finde Gelegenheit, sich in dieser Akademie auf eine Weise zu unterrichten wie nirgends sonst, der Maler erwerbe sich die solideste Grundlage. Kein Schüler aber, der das hier Gebotene gelernt hat, werde dadurch für die gewöhnliche bürgerliche Laufbahn eines höheren Handwerkers unbrauchbar gemacht, Niemand dürfe in Zukunft sagen, er habe auf dieser Schule Ideen eingesogen, durch welche seine gesunde Urtheilskraft auf falsche Gedanken verlockt und in dieser gefährlichen Bahn vorwärts getrieben sei, statt auf das Natürliche und Wahre hingewiesen zu werden. Das Wahre aber ist, daß zur Kunst Genie gehört, und daß es kein Kennzeichen eines zukünftigen Genies giebt. Man kann bei keinem Talente wissen, wie weit sich seine Kraft erstrecken werde. Leute, welche bei achtzehn bis zwanzig Jahren einer

gewaltigen Zukunft entgegenzueilen schienen, machen plötzlich Halt und bringen es zu nichts weiter; andere, die albern und unfähig scheinen, entwickeln sich plötzlich. Wie vielen bedeutenden Geistern hat man nicht in jeder Weise den Weg verbauen wollen, den sie trotz allen Hindernissen dennoch einschlugen: man glaubte, sie warnen zu müssen, weil ihnen alle Befähigung abzugehen schien; wie viele andere hat man in jeder Weise gefördert, und sie standen dennoch still, und all das goldene Heu, das man ihnen vorhielt, lockte sie nicht einen Schritt weiter vorwärts.

Es giebt ein Mittel, die lernende Jugend *aus sich selbst* über diese Dinge aufzuklären, zugleich das Mittel, diejenigen, welche in der That zu höheren Leistungen berufen sind, mit der letzten Mitgabe zu beschenken, die ihnen auf ihrer künftigen einsamen Laufbahn förderlich ist: in Verbindung mit der höheren technischen Ausbildung eine allgemeine harmonische Bildung des Geistes. Das einzige Förderungsmittel sind wirkliche Kenntnisse. Wir leben in einer Epoche, wo Jeder, der etwas werden will, und wenn er sich mit den speciellsten Dingen beschäftigte, ohne eine allgemeine Bekanntschaft mit dem, was vor ihm in diesem Streben versucht und geleistet wurde, wenig ausrichten kann. Ohne Studium der Kriegsgeschichte ist kein großer Feldherr denkbar, ohne das der politischen kein Staatsmann, ohne Kunstgeschichte kein ausgezeichneter Künstler. Kraft wird vorausgesetzt, Bildung muß dazu treten. Ein Maler, der die Geschichte der Malerei und die Werke der großen Maler nicht kennt, kann ein ausgezeichnetes Genie sein, ein Künstler, der Alles dies sehr wohl kennt, trotzdem ein schwächlicher Mann, der nichts leistet; aber wenn jener diese Kenntniß besäße, er wäre weiter gekommen. Geschichtliche Belehrung ist das einzige Präservativ gegen die unklaren Ideen des Tages. Es giebt

keinen Zweig menschlicher Thätigkeit, wo der Rückblick auf das bisher Geleistete nicht im höchsten Sinne belehrend wäre, für die Kunst aber ist er es so sehr, daß er unentbehrlich erscheint. Zu allen Zeiten hat das Studium der Kunstgeschichte in ihren Werken den großen Künstlern am Herzen gelegen. Es ist fast kein bedeutender Maler und Bildhauer und Architekt unter denen, deren Leben Vasari beschreibt, von dem nicht gesagt wäre, daß er in seiner Jugend Alles was ihm von Werken der Vorzeit nur erreichbar wurde, studirt, gemessen und gezeichnet habe. Diese Leute ruhten und rasteten nicht. Sie hatten den Instinct, daß ohne eine universelle Bildung nichts erreichbar ist. Der Schüler der Akademie muß nicht nur handwerksmäßig unterrichtet, sondern geistig auf die rechte Höhe gehoben werden, damit er in sich selbst später einmal ein Gegengewicht gegen das einseitige Streben findet, in das Jeder hineinkommt, der eine einzige Sache eifrig betreibt. Fehlt die Freiheit des Geistes, so ist die größte Begabung in Gefahr, mittelmäßige Früchte zu tragen. Denn nur ein gebildeter Mann kann wissen, was ein Kunstwerk haben und nicht haben muß, um den höchsten Ansprüchen zu genügen, denen, welche wiederum ein gebildeter Geist daran stellen wird.

Einem gebildeten Manne imponirt nichts als geistige Größe. Er bequemt sich den Verhältnissen an, aber er unterscheidet stets den Werth, der von innen heraus den Dingen innewohnt, und den, der ihnen von außen anklebt. Den Trieb, sich nicht einseitig als Maler, Gelehrter, Bildhauer, Componist, sondern allseitig als Mensch zu fühlen, finden wir bei allen ausgezeichneten Künstlernaturen. Michelangelo hat tiefsinnige Gedichte geschrieben, er wußte ganze Gesänge aus Dante auswendig, er hielt sich zu den Mitgliedern der Florentiner Gelehrtenakademie. Nicht bei ihm allein vereinigten sich Architektur, Ma-

lerei, Maschinenkunde und Sculptur, eben so gut bei Rafael, Lionardo da Vinci, Brunelleschi und vielen Anderen. Sie waren das, wozu man im Momente gerade einen Mann brauchte. Lionardo bietet dem Herzoge von Mailand seine Dienste an. Man sollte meinen, ein solcher Mann hätte vor allen Dingen Maler sein müssen: er aber rühmte in erster Linie seine Brauchbarkeit als Kriegs= und Brückenbaumeister. Die Malerei und Sculptur werden am Ende des Briefes erwähnt, fast wie Nebensachen. Wie konnte da Vinci die göttliche, ideale Malerei, in der er so groß war, einer gewöhnlichen handwerksmäßigen Thätigkeit nachsetzen? Als wenn das Malen von Bildern eine solche Nothwendigkeit gewesen wäre! Diese Männer malten wenn man Bilder forderte, bauten wenn man Paläste, Kirchen oder Festungen brauchte, trieben Musik, Mathematik, secirten Leichname, lasen, dichteten und lebten im großen Leben. Erst später, als die Künstler der Mode und dem Geschmack der Höfe zu dienen anfingen und auf Titel und Pensionen auswaren, fing man an, eine so niedrige Ansicht von der Kunst zu hegen, daß man sie für eine Fertigkeit hielt, deren Geheimnisse sich aufstöbern und weitergeben ließen. Die besten Künstler suchten auch da immer noch ihre Unabhängigkeit zu wahren. Gerade der Kunst= und Litteraturbeschützer Ludwig XIV. ließ den großen Dichter Corneille und den großen Maler Lesueur verkommen, während ihre geringer begabten Nebenbuhler glänzend bedacht wurden.

Sagt man das jungen Leuten, trägt man ihnen eindringlich vor, wie von Anfang an die Kunst ihre selbstgewählten, wunderbaren Wege ging, so wird ihnen ihre eigene Stellung klarer werden und die Zurückhaltung der Staatsgewalt als ein Act der höchsten Gewissenhaftigkeit erscheinen.

Natürlich müssen die, welche diese Lehren vortragen, aus=

gezeichnete Männer sein, deren Worte Eindruck machen, die nicht Tag für Tag lange Stunden ihre Vorlesungen halten, sondern nur einigemale in der Woche, frühmorgens vor den praktischen Arbeiten oder Abends wenn sie vollendet sind; keine Vorträge zum Nachschreiben, sondern zum Nachdenken. Es soll ja nicht später ein Examen angestellt werden über diese Dinge, der Zuhörer soll nur von ihnen ergriffen sein, und das was er hört, als neu, wichtig und nothwendig kennen lernen. Diese Vorträge, gerade weil sie für ein nicht gelehrtes, jugendliches Publikum sind, müssen einen energischen Charakter haben, und von den Männern, die berufen werden um sie zu halten, hängt viel ab. Es müssen thatsächliche Nachrichten über den Bildungsgang früherer Künstler, über die Entstehung, die Schicksale, den momentanen Aufenthaltsort und den Zustand ihrer Werke gegeben, es muß gesagt werden, mit welchen Entbehrungen, allgemeinen Irrthümern, eigenen Täuschungen und Quälereien aller Art gerade die größten Männer zu kämpfen hatten. Wie langsam sie sich emporarbeiteten, wie ihr unermüdlicher Fleiß das Einzige war, was sie tröstete, bestärkte und vorwärtsbrachte —: denen, die das von beredten Lippen vorgetragen hören, wird allmählich ein Licht aufgehen über sich selbst. Die jungen Männer werden sich in der Stille fragen, ob sie solchen Anstrengungen gewachsen, solcher Ausdauer fähig seien, und mancher, der vielleicht von verworrener Eitelkeit weiter getrieben, später als Maler verdorben wäre, wählt in selbst erkennender Bescheidenheit ein ehrendes Handwerk, bei dem er weder zu hungern noch zu betteln braucht. Wird neben der Geschichte der Kunst und der Künstler zugleich die Geschichte der höheren Handwerke vorgetragen, wozu in den hiesigen Sammlungen die ausgezeichnetsten Hülfsmittel daliegen, so steigt in den Augen des Unterrichteten das Handwerk selbst immer

höher, und die Einsicht greift um sich, wie ein künstlerisches Talent, das zu genialer Production dennoch zu schwach ist, im Bereiche des Handwerks die ehrenvollste Stellung finde. Dieses vernünftige Zurücktreten war ein Zeichen des freien praktischen Sinnes im Zeitalter der Reformation und der damaligen Kunstwirthschaft. Der Unterschied zwischen Künstler und Handwerker existirte kaum. Alle Künstler waren Handwerker, viele Handwerker zugleich Künstler. Auch jetzt leitet ein allgemeines Gefühl uns wieder zu der Ansicht hin, daß es bei allen Zweigen der Thätigkeit nicht so sehr darauf ankomme, was ein Mann betreibe, sondern wie er das betreibe, dem er seine Kräfte gewidmet hat. Dies muß den Schülern eingeprägt werden, und zwar so, daß sie die inneren Gründe empfinden, auf denen das Raisonnement beruht. Nicht wie Schüler im Gymnasium, sondern wie Studenten auf der Universität werden sie in diese Anschauungen eingeführt.

Ist die Kenntniß der Kunstgeschichte in ihrer Nothwendigkeit hiermit dargelegt, so schließe sich daran der Hinweis auf die Unentbehrlichkeit einer Belehrung über die politische Geschichte. Diese ist ein nothwendiger Bestandtheil der heutigen Bildung. Ihre Kenntniß allein kann deutlich machen, wo der Unterschied zwischen der Auffassung des Genres und der Historienmalerei liege. Die zukünftigen Künstler müssen nicht blos wissen, in welches Jahrhundert sie die Werke und die Schöpfer derselben einzurangiren haben, sondern auch welcher Geist diese verschiedenen Epochen erfüllte, welche Gedanken während ihrer Dauer die Schicksale der Völker gestalteten.

Kein einigermaßen heller Kopf entrinnt heute dem Reize der Geschichte. Der Staat darf sich eine solche Gelegenheit nicht entgehen lassen, fördernd einzuwirken. Die daraus entspringende geistige Bildung sichert ihm einen Zuwachs einsich-

tiger Leute, die einst mit deutlicherem Bewußtsein ihre Stellung, sei es nun als höherer Handwerker oder als Künstler, begreifen werden; die unklaren Ideen des Verkanntseins, Zurückgesetztwerdens, des genialen Treibens, des Künstlerstolzes und wie alle die Aeußerungen armer, verbildeter Geister sich nun benennen mögen, verschwinden dann von selbst. Die jungen Leute lernen zu rechter Zeit, was sie vom Leben zu erwarten haben, man verwöhnt sie nicht anfangs auf unverantwortliche Weise, um ihnen später, wenn es zu spät ist, mit der crassen Wahrheit nur Kränkung und ungerechte Vorwürfe zuzufügen, die dann doch keinen Umschwung mehr zu bewirken im Stande sind. —

Es ist die Frage, ob mit diesen Einrichtungen für technische und geistige Ausbildung die Thätigkeit des Staates zum Besten künftiger Künstler erschöpft sei.

Es ist keine Frage, daß, wenn ein junger Mann diese beiden Cursus durchgemacht hat, die Hauptschwierigkeit erst beginne. Das Lehrbare zu lernen war das Geringste; das aber zu gewinnen was nur Erfahrung lehrt, diese unendliche Arbeit nimmt jetzt ihren Anfang. Wer ohne Lehrer sich weiterhelfen sollte wäre übel daran.

Gerade in dem Momente wo der Künstler seine ersten selbständigen Versuche macht, fängt der Rath eines Meisters und die Beobachtung seiner Art die Dinge anzugreifen, für ihn an, entscheidende Wichtigkeit zu erhalten. Wer sich jetzt selbst überlassen bliebe, um allein vorwärts zu kommen, würde im besten Falle zeitraubende Umwege machen. Es beginnt die Schülerschaft im höheren Sinne, wie ein junger Gelehrter, nachdem er die Universität hinter sich hat, der Schüler einer bedeutenden Kraft wird, der er selbständig nacharbeitend sich anschließt. Ebenso der Künstler. Rafaels erste Bilder sehen beinahe wie

Copien Perugino's aus. Man gab ehedem die jungen Leute bei einem erprobten Maler in die Lehre. Sie halfen früh an der Arbeit, sie machten eine handwerksmäßige Laufbahn durch und lernten allmählig auf eigenen Füßen stehen, bis sie sich ablösten und nach eigenem Gutdünken weiter studirten.

In der Bildhauerei pflegt es auch jetzt noch so gehalten zu werden. Der Lehrling wird in ein Atelier aufgenommen. Er lernt die Werkzeuge gebrauchen und hilft bei der Arbeit. In der Malerei ist dies leider anders. Böten sich nicht so selten große Wände dar, die zu bemalen sind, so würde hier dieselbe Schülerschaft eintreten. Sie thut dies auch, sobald derartige Aufträge den Meister nöthigen, sich nach Hülfe umzusehen. Allein das Gros unserer Künstler besteht in Genre- und Landschaftsmalern, dazu die Portraitmaler, alle drei können sich nicht helfen lassen. Sie können höchstens das Unterweisen in ihrer Kunst als einen besonderen Nebenzweig ihrer Beschäftigung ansehen und Schüler annehmen, deren Arbeiten sie beurtheilen oder die ihnen bei der eigenen Arbeit zusehen.

Will der Staat seine Vorsorge so weit ausdehnen, daß der angehende Künstler gute Meister finde, die ihn belehren wie er mit Farben umzugehen habe, und deren Art zu arbeiten ihm als anfängliches Muster diene, so setze man die tüchtigsten Maler und Bildhauer mit der Akademie in Verbindung, gebe ihnen eine ehrenvolle Stellung als Anerkennung ihrer Leistungen (eine schöne Art, bedeutende Künstler vor den Sorgen des Alters zu bewahren) und lege ihnen dafür die Verpflichtung auf, den ehemaligen Schülern der Akademie welche Maler und Bildhauer werden wollen, ihren besonderen guten Rath zu ertheilen. In welcher Weise dies geschieht, bleibt doch immer den Umständen überlassen. Es wird auf die beiderseitigen Persönlichkeiten ankommen. Jedenfalls, wenn einem jungen Maler

dieser Unterricht und zugleich der Gebrauch des Museums zu Gebote steht, wird er mehr lernen, als wenn er in's Blaue hinein nach Rom geht, wo er, seinem eigenen Gutdünken überlassen, statt die großen Meister zu studiren, in ein planloses Skizziren zu verfallen Gefahr läuft, dessen Resultat jene italienischen Genrebilder sind, an denen man auf so vielen Ausstellungen mit Gleichgültigkeit oder Bedauern vorübergeht. Diese frühen Reisen nach Italien, eine alte Tradition aus Zeiten wo in Rom noch eine gewisse Hoheit der Kunstideen gepflegt wurde, von der heute keine Spur mehr vorhanden ist, gehören in das Reich des Unbegreiflichen. Man lasse den Künstler erst in Deutschland etwas werden, ehe er sich auf die Reise begiebt. Nichts kann beglückender sein als ein Aufenthalt in Rom, aber man muß die Schätze zu würdigen verstehen und aufzusuchen wissen die es einschließt. Besteht man darauf, daß eine solche Reise die Prämie für ausgezeichnete künstlerische Leistungen sei, so lasse man den ankommenden Künstler dort einen Ort finden wo er sich heimisch fühlt, wie die französischen Eleven in ihrer Akademie auf dem Monte Pincio, lasse ihn mit Männern zusammentreffen, die er fragen kann und von denen er in einer Weise Auskunft erhält, welche der Größe aller der Monumente würdig ist, in deren Mitte er sich versetzt sieht. Will man in Wahrheit für die ehemaligen Schüler der Akademie in Berlin etwas thun, so beschaffe man in Rom ein Haus, wo sie freie Wohnung und ein Atelier finden. Die Reise lasse man Jeden auf eigene Gefahr unternehmen, ist er aber so weit gekommen, dann gebe man ihm eine Heimath, und wenn man die Anstalt noch mehr vervollkommnen will, setze man einen Director an die Spitze derselben, der künstlerisch und wissenschaftlich gebildet die Kunstschätze erklärt, zugänglich macht und die nöthigen Bücher mittheilt. Denn nirgends ist die Unterweisung in der

Kunstgeschichte so nothwendig als in Rom, wo die Reste von mehr als zwanzig Jahrhunderten durcheinander zu Tage stehen. Durch diese Einrichtung wird man manchem älteren Künstler die Reise erleichtern, jüngeren gewährt man eine richtige Unterstützung ohne ihnen die Selbständigkeit zu nehmen.

Der Eindruck welchen Rom auf den Besucher macht, ist sogroß, daß er fast immer eine geistige Umwälzung in der Seele dessen hervorbringt, der überhaupt geistiger Revolutionen fähig ist. Rom wirkt so erregend und so beruhigend zugleich, ein so unauslöschliches Gefühl der Größe empfängt man in dieser Stadt, daß der Ausdruck „die ewige Stadt" nicht mehr ein leerer Beiname, sondern eine wunderbare Formel wird, deren Sinn ein unergründliches Geheimniß bleibt. Man kann nicht sagen, woher dies entzückende Heimathsgefühl entsteht das uns dort beschleicht: wer einmal in Rom war, wird nie daran verzweifeln, einmal in seinem Leben wieder dahin zurückzukehren.

Wie sollte man nicht wünschen, daß diejenigen, auf die ein so großer Eindruck ausgeübt werden soll, ihn im Zustand einer geistigen Reife empfangen, die sie seiner würdig macht. Die Vorlesungen der Akademie müssen im Allgemeinen darauf vorbereiten, die Lehrer aber ganz besonders im Stande sein, den jungen Künstlern welche Rom besuchen wollen, die nöthigen Vorkenntnisse zu dieser Reise zu geben; denn darauf kommt es an: außerhalb der Akademie mag der Schüler bei einem Genre= oder Landschaftsmaler arbeiten, in der Akademie wird auf diese einzelnen Kunstzweige keine Rücksicht genommen. Es wird da über die Kunst im höchsten Sinne gesprochen, und so auch von Rom als von der Mutter Rafael's und Michelangelo's, nicht von dem Rom, wo am spanischen Platze die Modelle in ihren falschen Nationalcostümen herumstehen und auf

die Maler warten, die sie für ihre Genrebilder stundenweise zu miethen kommen.

Wenn heute von der Kunst gesprochen wird, glauben viele, es ließe sich capituliren. Es gäbe doch auch eine Kunst, die ohne Begeisterung und in gelernter Fertigkeit ausgeübt würde und, weil sie ihren Mann ernährt, ihr gutes Recht hätte zu existiren. Man verstehe Begeisterung nicht falsch. Es kann etwas sehr Kleines, ein Stückchen Landschaft, eine Blume, ein kleines Genrestück mit Begeisterung, d. h. mit Liebe und Entzücken am Gegenstand gemalt sein. Aber wo die fehlen, wo Speculation auf die Mode und den Geschmack des Publikums Bilder hervorbringen, da ist ein Kunstwerk unmöglich. Nur das Werk kann entzücken und befriedigen, das den Meister selbst entzückte und befriedigte. Darin liegt das Belehrende der alten Kunst, selbst der des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts noch, daß ihre Werke die Lust oder das Behagen umschwebt, mit dem sie geschaffen worden sind. Bei einer Landschaft Claude Lorrains ist einem zu Muthe, als sei es unmöglich daß der Künstler den Genuß, solche Blicke in die Weite mit solcher Luft und solcher Sonne zu malen, nicht jedem anderen Genusse vorgezogen haben müßte. Diese Empfindung hat man aber nicht allein bei den Werken hervorragender Künstler, man hat sie oft bei geringen handwerksmäßigen Arbeiten, die mit einer Sorgfalt ausgeführt sind, als hätte sie der Meister nur ungern aus den Händen gegeben. Wie viele Miniaturen giebt es, von deren Künstlern nichts übrig ist als der Name, oder der nicht einmal, und die so vollendete Kunstwerke sind im höchsten Sinne, daß die Arbeit den Mann beglückt und schön in sich selbst gemacht haben muß. Man kann diese stille Zufriedenheit im eigenen Schaffen Niemanden verleihen. Ich bilde mir nicht ein, es sei möglich, eine Schaar junger Leute

mit diesem Geiste zu erfüllen. Aber es muß davon mit Würde gesprochen werden, damit diejenigen wenigstens, die die ächte Anlage besitzen, in ihr bestärkt und andere vielleicht auf die richtigen Wege geleitet werden. Worte vermögen nichts, Worte vermögen Alles. Ich weiß, daß wenn sich gereifte Leute an ihre Jugend erinnern, nichts so glänzend in ihnen lebendig blieb als der Umgang mit Lehrern, deren Worte und deren Geist sie bewahrten. Deshalb treffe man eine gute Wahl und gebe den Männern eine freie, würdige Stellung, damit ihr lebendiges, unbekümmertes Gefühl in die Herzen derer einfließe, denen sie so nützlich sein können.

Augenblickliche handgreifliche Erfolge dieser neuen Akademie werden diejenigen nicht erwarten, welche aus Erfahrung wissen, daß der Segen naturgemäßer Einrichtungen nicht in plötzlichen Resultaten besteht, sondern in einer zuerst fast unmerklichen, dafür aber desto tieferen Einwirkung auf die Entwickelung der Jugend. Das Gute, Einfache, Vernünftige giebt kein Programm mit glänzenden Verheißungen, es verspricht nur, den Umständen nach zu leisten was möglich ist. Wollte z. B. ein günstiges Geschick über unserer ersten hiesigen Bühne zu walten beginnen und ihren principlosen Anstrengungen diejenige feste Richtung geben, die eine solche Anstalt mit solchen Hülfsmitteln ihrer Idee nach haben muß, so würde vielleicht zuerst sogar ein Rückschritt sichtbar zu werden scheinen. Das *heutige* Publikum würde die verständige Sorgfalt, mit der nun die Stücke einstudirt und die Intentionen ihrer Dichter zur Darstellung gebracht würden, großentheils weder verstehen noch goutiren, das *neue* Publikum, das sie verstände, würde, durch lange Täuschungen mißtrauisch gemacht, zuerst sich einzufinden zögern. Allmählig aber bräche die Sache siegreich durch. Diese Vorstellungen würden als etwas Höheres angesehen werden,

nicht als die bloße Ausfüllung eines Abends. Die Sorge für die hier gebotenen Leistungen würde bessere Schauspieler erziehen, Alles langsam aber sicher, und so von Berlin aus ganz unmerklich jener Einfluß auf die anderen Bühnen ausgehen, den man überall so sehnlich herbeiwünscht, ohne jetzt nur zu wissen, wie und woher er kommen solle. In derselben Weise üben die Symphonie-Concerte der Königlichen Capelle einen reinigenden, erhöhenden Einfluß auf alle übrigen musikalischen Leistungen aus; man macht an diese Aufführungen die allerhöchsten Ansprüche, und die Musiker und das Publikum, die hier das Gute leisten und das Gute empfangen, gewöhnen sich, bei allem Anderen denselben Maßstab anzulegen.

So wird auch die neue Akademie der Künste wirken. Der wissenschaftliche höhere Sinn, in welchem auf ihr gelehrt wird, läutert allmählig die Intentionen und den Geschmack der Künstler. Die Wahrheit, daß die Zeichenkunst Grundlage aller Kunst sein müsse, wird mit der praktischen Energie, mit der sie durchgeführt wird, einen wunderbaren Einfluß haben. Nur bei einer vollendeten Sicherheit der Hand ist ein richtiger Ausdruck der Ideen möglich. Ein Gang durch eine Ausstellung neuerer Werke zeigt, wie sehr dieses erste Erforderniß der Kunst heutzutage vernachläßigt wird. Hier *kann* etwas gelehrt werden. Dies ist der Punkt, wo der Staat wirklich im Stande ist, den Schülern eine Tüchtigkeit zu verschaffen, die ihnen unter allen Umständen den größten Nutzen gewährt, hierdurch, sowie durch das Studium der Anatomie, der Kunstgeschichte und der politischen Geschichte, mit lebendiger Erklärung der in Museen und Sammlungen aufgeschichteten Kunstwerke, wird dem Unheil entgegengearbeitet, das sich in unseren Tagen überall zeigt wo die Kunstverhältnisse eines Landes näher betrachtet werden. Ich erinnere an die Rede, welche der französische Staats-

minister bei Gelegenheit der Preisaustheilung in der Schule der schönen Künste zu Paris gehalten hat. „Jeder isolirt sich bei seiner Arbeit", heißt es darin, „sucht die praktische Geschicklichkeit zu erwerben und vernachlässigt darüber den Gedanken. Dies raubt den Kunstwerken unserer Zeit ihre harmonische Zusammenwirkung. Ich fordere Sie auf, mehr allgemeine Studien zu betreiben und sich nicht bloß um das Zunächstliegende zu bekümmern." Diese Aussprüche, wie die ganze Rede ist eine sachgemäße Anerkennung der Lage der Dinge. Warum geht der Minister Fould nicht einen Schritt weiter und erkennt, daß die auf öffentliche Eitelkeitsbefriedigung hinauslaufende Einmischung des Staates in das Schicksal junger Leute, die erst Künstler werden wollen oder sollen, der Grund des Uebels sei? „Ich wünsche", sagt er, „daß ein guter Baumeister die Werke der Malerei und Sculptur, welche sein Gebäude zieren sollen, wenn auch nicht selbst schaffen, so doch mit tiefer Einsicht beurtheilen könne, daß Bildhauer und Maler in die Gesetze der Architektur eingeweiht wären, um die Wirkung ihrer Werke an dem Platze, für den sie bestimmt sind, beurtheilen zu können. Es ist in der Kunst anders, als in der Industrie, wo die Theilung der Arbeit Wunder thut. In der Kunst folgt die Vollendung des Ganzen nicht nothwendig aus der Vollendung der einzelnen Theile; ein Kunstwerk ist lebendig, das Gefühl dieses ihm innewohnenden Lebens erweckt die Begeisterung und macht sich in geheimnißvoller Weise schöpferisch geltend." So fährt er fort, lauter goldene Regeln, aber dergleichen sollte man jungen Leuten nicht in fast vorwurfsvollem Tone zu sagen haben wenn deren Erziehung vollendet, und, wie der Minister selbst eingesteht, in einer Weise vollendet ist, daß solche gute Lehren ihnen als unerreichte fromme Wünsche mit auf den Weg gegeben werden müssen, sondern die Erziehung in der vom Staate

geleiteten Anstalt sollte von Anfang an, abgesehen von der späteren Specialität des Künstlers, eine allgemeine Bildung der Hand, des Auges und des Geistes zu verleihen suchen.

Das Andere findet sich leicht, sobald in dieser Beziehung eine verläßliche Grundlage da ist; alles spätere Ermahnen und Nachhelfen ist fruchtlos ohne sie. Durch sie allein werden gesunde Ideen über die eigene Zukunft und die Stellung des Staates und des Publikums zur Kunst möglich. Das alte Princip geistiger Bevormundung im Wissen und Glauben und in der Stellung des Bürgers zur Regierung ist einer lebendigeren Lehre gewichen, nach welcher der freie Wille und die eigene Erkenntniß diejenigen Mächte sind, durch die das Schicksal der Menschen bestimmt wird. Einen jungen Mann auch beim größten anscheinenden Talente in eine Staatsanstalt zu bringen, die aus ihm einen Künstler zu machen unternimmt, ist ein ebenso großes Unrecht, als wenn man ihn in ein geistliches Seminar stecken wollte. Während doch erst ein gereifteres Alter und die freiste Selbstbestimmung den Ausschlag geben können, ob eine solche Laufbahn möglich sei.

Sagen wir also, daß der Staat auf diese Wahl keinen Einfluß haben darf. Daß jedoch der Director der Akademie ein Mann von Erfahrung sein müsse, der für ungewöhnlich begabte Schüler einen richtigen Blick besitzt, wird deshalb dennoch zu einer Nothwendigkeit. Diese Eigenschaft des Mannes, der an der Spitze des Institutes steht, ist vielleicht sogar nothwendiger als die, daß er selbst ein Künstler oder ein berühmter Künstler sei. Freilich standen die Caracci, Murillo und Andere als eingreifende Directoren von Kunstschulen da. Doch hier ist immer wieder zu bedenken, daß diese Meister selbst in ihrer Art zu arbeiten das Vorbild für die von ihnen geleiteten Kunstbestrebungen abgaben, daß es auf ihre Persönlichkeit da-

firte Unternehmungen waren, daß sie ohne Controle und ohne Verpflichtung ihren Einfluß auf eine Schaar von Schülern geltend machten, und daß der Staat, selbst wenn er die Meister in ihrer Wirksamkeit unterstützte, die Kunstschulen als Privateinrichtungen ansah.

Wäre dies aber sogar geschehen in jenen Zeiten, wo die Kunst noch in Blüthe stand (wie es in der That im 18ten Jahrhundert geschah, wo die Kunst gegen die vergangenen Tage so tief herabkam und für Akademien von Staatswegen am meisten gethan wurde): damals hätte eine solche Bevorzugung nicht die Consequenzen gehabt, welche heute aus ihr fließen würden.

Unter Ludwig XIV. war die Akademie der Künste zugleich Staatseinrichtung und Privatinstitut des Königs. Man verfuhr nach Gutdünken, und was man that, unterlag weder einer Controle des Volkes, noch der des Publikums. Und so war es überall. In Frankreich würde es auch heute vielleicht möglich sein, Summen für Zwecke, welche das Staatsoberhaupt bezeichnete, ohne Weiteres als nothwendige Ausgaben auf das Budget zu bringen. Aber selbst dort würde man sich hüten, Bevorzugungen eintreten zu lassen, die da, wohin sie sich nicht erstreckten, als Vernachlässigungen erschienen. Es liegt in der Stimmung unserer Zeit, eine scharfe Linie zu ziehen zwischen dem, was Angelegenheit der Regierung und Sache der Privatthätigkeit sein müsse, und bei jedem Schritte der Staatsgewalt zum Vortheil des Einen auf das genaueste zu überlegen, ob damit nicht der Nachtheil des Anderen verknüpft sei. Uns erscheint es natürlich, daß alles Große vom Staate in die Hand genommen werde, jede bedeutende Unternehmung und Anregung von ihm ausgehe, daß er für die Aufführung von Gebäuden sorge, für deren Ausschmückung durch Gemälde und Statuen, sowie für den Ankauf von Kunstwerken, die in den Staatssammlungen

ihren Platz finden. Aber man kann zu weit gehen. Wir sehen eine Methode der Kunstbeschützung im ausgedehntesten Maße in Paris angewandt, wo man baut, um zu bauen, Gemälde u. s. w. bestellt, nur um zu bestellen, wie man vielleicht Krieg führen würde, um den Soldaten zu thun zu geben. In England wäre eine solche, auf falsche Rechnungen gebaute künstlich geschaffene Thätigkeit unmöglich, und ihre Resultate müssen heute dieselben sein, wie damals, als der erste Napoleon aus Staatsrücksichten eine Literatur und Kunst zu schaffen suchte und trotz Geld und gutem Willen nichts erreichen konnte.

Es erhebt sich ein gewichtiges Bedenken. Will der Staat die Maler und Bildhauer so bevorzugen, auf der Stelle hätten die dramatischen Dichter, vom Tragödienschreiber bis zum Verfertiger kleiner Possen, die Schauspieler, die Musiker, vom Operncomponisten bis zum Tanzarrangeur, alle Virtuosen, alle Clavierspieler, lyrischen Dichter, Romanschreiber, Novellenschreiber, kurz was sich außer Malern und Bildhauern den Namen Künstler beilegt, das Recht auf eine ähnliche Gunst der Regierung. Würde sie gewährt, so wäre vielleicht für den Moment manchem ein großer Dienst geleistet, allein nach kurzer Zeit würde die Zahl der Künstler in solchem Grade anschwellen, daß ganz ungeheure Summen nothwendig erschienen. Das Ende dieser Dinge ließe sich im Voraus leicht bestimmen.

Dieselbe Freigebigkeit, welche als lebendige Eigenschaft eines Fürsten so ruhmvoll ist, würde, zur kalten politischen Maxime erhoben, die entgegengesetzten Resultate haben. Gute Dramen, gute Novellen, gute Romane, gute Gedichte, gute Opern und Oratorien haben denselben Werth wie gute Bilder; jedoch dafür zu sorgen, daß diese Werke der Kunst zur Entstehung kommen, ist nicht Sache des Staates, sondern des Publikums, das in sich selbst die Aufforderung fühlen muß, durch Privat-

thätigkeit und mit Vereinen aller Art die ihm vortrefflich erscheinenden Richtungen geistigen Schaffens zu unterstützen. Jeder reiche Mann, der sich dafür interessirt, kann sein Geld für Künstler und für Bilder ausgeben, der Staat aber trägt nur Sorge für das absolut Nothwendige. Er sorgt hierfür in so vortrefflicher Weise, daß sein Verfahren als mustergültig dasteht. Geht er einen Schritt weiter, theilt er in großem Maßstabe Geschenke und Belohnungen aus, so ist dies kein Fortschritt mehr in einer folgerichtigen Entwickelung, sondern ein Schritt rückwärts, gerade wieder dem Systeme entgegen, das man bei uns und in ganz Europa entweder verlassen hat oder zu verlassen bestrebt ist.

Empfänden wir als Nation den Drang nach dem Besitze von Kunstwerken, wie die Griechen ihn empfanden, hätten wir im Lande einen einzigen gemeinsamen Cultus, welcher ohne die äußerlichen Bildnisse angebeteter und verehrter Persönlichkeiten nicht bestehen könnte, wie dies zu den Zeiten der italienischen Kunstblüthe der Fall war, so könnte vielleicht die Erziehung der Künstler zur Staatsangelegenheit werden, obgleich sie es weder in Griechenland noch in Italien gewesen ist. Allein die heutige Kunst, die in der freien Phantasie der Künstler lebt und dieser Willkür bedarf um lebendige Früchte zu tragen, die nur in der geistigen Befriedigung derer, welche sie ausüben, und im Genusse derer, welche die Kunstwerke erwerben, ihre Existenz findet, diese Kunst kann unmöglich für den Staat zum Gegenstande der Vorliebe hingestellt werden, so wenig als sogar die Dichtkunst, welche doch von allen Künsten am höchsten steht.

Treten Künstler (Dichter, Maler, Bildhauer, — oder welcher Stoff nun immer zum Träger ihrer Ideen auserkoren wurde) in einem Lande auf, ist die Kraft derselben so umfassend und tief, daß ihre Schöpfungen zu einem Theile des allgemeinen geistigen Reichthums werden, dann bietet die Stellung

welche solche Männer einnehmen, keinen Maßstab für die Behandlung weniger begabter Naturen. Weder ihr hoher Rang (wenn er ihnen eingeräumt wird) noch ihre Verlassenheit (wenn ihnen diese zu Theil wird) giebt für andere ein Präjudiz ab. Solche Geister haben ihre eigenen unberechenbaren Schicksale. Meistentheils ist es großen Dichtern und Künstlern elend genug ergangen. Daran ist jedoch weder die Bosheit der Menschen noch die fehlerhafte Einrichtung des Staatsorganismus Schuld gewesen. Der Grund liegt darin, daß solche Männer dem praktischen Leben des Tages wirklich nichts bieten können, sondern als allgemein wirkende große Mächte dastehen. Während sie, an die Jahrhunderte denkend, den Tag vergessen, rächt sich der Tag und verweigert ihnen das, was er denen so reichlich gewährt, welche ohne Gedanken an nachher und vorher der Gegenwart mit allen Kräften zu dienen bestrebt sind.

Nehmen Männer den Thron des Landes ein, welche die höhere Nützlichkeit dieser Geister empfinden und den Ruhm im Voraus fühlen, den sie einst auf ihre Zeit ausgießen werden, so ziehen sie diese Träger der höchsten Gedanken auch äußerlich zu der Höhe empor, die ihnen zukommt. Treffen in solcher Weise Fürsten und Künstler zusammen, dann entstehen große Aufgaben, große Werke, große Belohnungen. Es war der persönliche Wille Karl August's, als einer großartigen Natur, nicht aber seine Gewissenhaftigkeit als Landesherrn, welche Weimar mit so viel dichterischem Glanze geschmückt hat. Diese Neigung hätte sich mit demselben Rechte auf Malerei, Musik oder Gelehrsamkeit werfen können. Ja hätte er sich um dieses Alles wenig gekümmert, er wäre ganz derselbe geliebte und charakterfeste Regent gewesen; nur daß ihn dann die Nachwelt nicht mit den Männern zugleich genannt hätte, von deren Namen der seinige unzertrennlich bleibt.

Ueberall, wo etwas Großes in der Kunst geschah, handelte es sich um freiwilligen Antheil von beiden Seiten; das Gefühl des Fürsten für das Große, und der Wunsch der Künstler, diesem Gefühle Genüge zu leisten, begegneten sich, und jedesmal war dieses Zusammentreffen so wunderbarer Art, daß sich für etwanige folgende Fälle keine praktischen Regeln daraus ableiten lassen.

Unsere Kunst, nicht allein die bildende, sondern im umfassendsten Sinne gesprochen: die Kunst hat sich losgelöst von den alten Ueberlieferungen, welche drei Jahrhunderte lang in organischer Aufeinanderfolge vorliegen. Das Persönliche, der Gedanke ist wieder so mächtig geworden, daß die alten Formen plötzlich verlassen wurden. Umhertastend im Ungewissen, sucht Jeder für sich einen Ausdruck seiner Ideen zu finden. Nirgends aber ist bis jetzt eine dieser neuen Formen so mächtig erschienen, daß man sich mit Bewußtsein an sie anlehnen und eine Zukunft auf sie stützen könnte. Nur der Instinkt leitet den Einzelnen dahin oder dorthin. Wer etwas gefunden zu haben glaubt, mag Gleichgesinnte heranzuziehen versuchen, aber keine dieser Richtungen scheint mir stark genug, um als die Keimträgerin einer neuen Entwickelung bezeichnet werden zu können.

Es hieße an sich und dem Vaterlande verzweifeln, wenn man die Hoffnung aufgeben wollte, daß aus dem momentanen Chaos eine höhere Kunst hervorgehen werde, höher, als die, welche uns bisher bekannt war. Ich glaube an eine Blüthe der Nation in jeder Beziehung, die, einstmals mit früheren Zuständen verglichen, Alles was bis auf unsere Zeiten geschah und gethan ward, nur als eine Vorstufe erscheinen läßt. Für die klareren, großartigeren Ideen, die dann herrschen werden, wird es auch eines großartigen idealen Ausdruckes bedürfen, und die Kunst wird dann wieder als eine Nothwendigkeit

und als das schönste Denkmal des geistigen Lebens eintreten und Niemand mehr um ihre Entwickelung in Sorgen sein, weder die Künstler, die dann vom Volke begehrt und beneidet sind, noch die Regierung, welche dann mit ihren Aufträgen den Anderen zuvorzukommen suchen wird.

Die von mir vorgeschlagenen Einrichtungen fasse ich in folgende Sätze zusammen:

Eine Akademie der Künste mit zwei Stufen der Belehrung.

Die erste eine Zeichenschule mit nebenherlaufender Schulbildung.

Der Unterricht ist gratis und entspricht dem Unterrichte der Gymnasien.

Die zweite eine Schule, wo das freie Handzeichnen die Grundlage der technischen Bildung, Vorlesungen die Grundlage der geistigen Ausbildung sind.

Diese beiden Theile, der technische wie der geistige, werden mit gleicher Wichtigkeit behandelt.

Der Unterricht ist hier nicht gratis und entspricht den auf der Universität getriebenen Studien.

Kunst wird als überhaupt nicht lehrbar auf der Akademie nicht gelehrt, sondern nur das dargeboten, was ein Künstler lernen kann bevor er diesen Namen trägt.

Dies wird so gründlich gelehrt wie in keiner anderen Anstalt.

Für diejenigen welche sich aus freiem Entschlusse zu

Künstlern bestimmen, ist Gelegenheit da, sich in den Ateliers bedeutender Meister Rath und Belehrung zu holen.

In Rom wird ein Haus eingerichtet, wo ehemalige Schüler der Akademie freie (oder billige) Wohnung, ein Atelier und eine Bibliothek finden.

Berlin und Peter von Cornelius.

Ich drängte mich mit der großen Menge des Publikums durch die Säle der beiden Museen, deren eines so eben erst für alle Welt geöffnet wurde. Das ältere, die Gemäldegallerie und das Antikenkabinet enthaltend, gewinnt dadurch für Viele erneuten Reiz, denn den der Neuheit hatte es für sein Theil längst eingebüßt. Kein deutsches Museum vielleicht ist in so hohem Grade wie dieses zum Studium der Kunst geeignet. Beide Gebäude vereint, die Originale hier, die Copien dort, bilden gleichsam eine Kunstburg, die für den welcher sie geistig erobert hat, ungeheure Schätze in sich schließt, unerschöpfliche sagt man besser, denn mit der Betrachtung dieser Werke kann niemals abgeschlossen werden.

In einer Stunde läßt der, welcher hier bekannt ist, die Entwicklung der gesammten bildenden Künste vor seinen Augen vorübergleiten; was zwei Jahrtausende arbeiteten, von den Anfängen Egyptens bis zu den Arbeiten der kaum verflossenen Epoche, steht vereinigt zusammen und erzählt von den Tagen seiner Entstehung.

Wie verstümmelt und elend zerschlagen liegen die herrlichen Gestalten, einst thronende Bewohner der athenischen Akropolis, nun als erbarmungswürdige Klumpen vor uns! Wie kalt und unlebendig erscheinen andere mit den restaurirten Nasen, Lippen, Armen, Beinen, Händen und Füßen, die an den alten ächten Torsos kleben. Man erkennt sie an der glatten, gefühlloseren

Arbeit. Wie unzählige von den Brüdern und Schwestern dieser Götter und Helden wurden völlig zerstört oder stecken unter dem Schutte versteckt oder im Schlamme der Flüsse versunken als unbekannte Kleinodien! Und heute brauchten nur der Vatican, das Kapitol, das brittische Museum, die Münchener Glyptothek, das Louvre und wenige andere Invalidenhäuser für die Kunst des Alterthums durch Brand etwa vernichtet zu werden, und es wären mit Einem Schlage dann auch diese mühsam gesammelten Reste wieder hinweggeschwunden. Abbildungen und Gipsabgüsse würden der Zeit nicht lange trotzen, und es blieben endlich nur die Namen der Künstler, wunderbare geistige Hieroglyphen, deren Inhalt niemand mehr verstände und die dennoch wie mächtige Zauberformeln wirkten. Wir haben heute kaum ein Stück Arbeit, das wir mit Sicherheit für eine eigenhändige Arbeit des Phidias erklären könnten, aber der bloße Name des Mannes, welch' ein Klang! als sagte man Frühling, Sonne, Ruhm, Liebe, Glück, wo jedes Wort nichts Bestimmtes und doch Alles bedeutet. Oder wenn wir Rafaels Namen aussprechen — es ist als rissen die Wolken und es verwandelte sich ein trüber Herbsttag in einen lachenden Junimorgen.

Wie saugen und nagen wir an diesen Ueberbleibseln von den vollen Tafeln der antiken Welt! Wir betrachten, wir messen und vergleichen, wir ahmen nach: ihr Geheimniß ist niemals völlig zu ergründen. Wo steckt die Schönheit, der Geist, das Jugendliche? Wie haben wir als Muttermilch eingesogen, was das Alterthum an Gedanken uns hinterlassen hat! Es ist in unser Blut übergegangen. Immer zünden diese Ideen auf's neue. Bei allen unsern geistigen Revolutionen (und wir erlebten niemals andere) haben die großen Denker, die Künstler der Vergangenheit, unsichtbar in den ersten Reihen mitgekämpft, wie die griechischen Götter Homers neben ihren Lieblingen vor

Troja. Jeder der ihre Werke heute versteht und liebt, ist gesichert und geschützt; wie eine gepanzerte Armee von Geistern schweben die großen Alten über den Völkern und vertheidigen sie und führen sie vorwärts.

Sind die Zeiten rettungslos vorbei, in denen solche Männer wuchsen? Sind die ächten Künstler davongezogen und haben die Brücke hinter sich abgebrochen? Wenn wir die Sammlungen der Museen mit unsern Kunstausstellungen vergleichen, möchte man so denken. Wo ist hier die Unschuld, die Freiheit und die Kraft zu finden, die sich dort in jedem Stücke aussprechen? Wohl, aber man bedenke daß das Mittelmäßige verschwunden ist, aus dessen Fluthen auch jene Meisterarbeiten hervorragten. Man lese in den ältesten Schriften: überall treffen wir schon dieselbe Klage über den Verfall, die Sehnsucht nach jenen drei himmlischen Geschenken, und je weiter wir zurückgehen, je weiter sehen wir die ältesten glücklichen Tage zurück datirt, in denen sie auf Erden walteten. Wir besitzen sie auch heute. Daß wir sie vermissen, beweist nur, wie wenig wir sie zu erkennen vermögen in der Gegenwart. Es giebt nichts unter den neueren Werken der Dichtkunst, was reiner, kräftiger und unschuldiger die Fülle der Jugend enthielte, als Goethes erste Lieder; aber diese Gedichte liefen Jahrzehnte lang unter andern um, unerkannt und wenig beachtet, bis man allmählig die Kennzeichen entdeckte, welche die Edelsteine von den Kieseln unterschieden. Heute aber sind sie für die deutsche Sprache, was griechische Statuen und italienische Bilder für Malerei und Bildhauerkunst sind. Die Brücke führt noch über den Fluß, aber sie ist aus unsichtbaren Quadern gemauert, das Geschlecht der Herrscher ist nicht ausgestorben, der alte schöpferische Geist steigt immer wieder in lebendige Menschen hinein und läßt sie lebendige Werke schaffen, aber auch die alte Blindheit ist geblieben,

und immer noch müssen lange Jahre oder das Leben der Männer selbst muß geopfert werden, ehe bei einem Volke die Ahnung ihres Werthes zur durchdringenden Gewißheit wird und die Epoche ihrer wahren Nützlichkeit ihren Anfang nimmt.

Es giebt Zeiten, wo die Luft klarer ist und die Farben leuchtender scheinen. Treten in ihrem Bereiche große Künstler auf, so kann es sich wohl ereignen, daß sogleich ein Jeder ihre Größe fühlt, die Schönheit ihrer Werke empfindet und sie zu genießen versteht. In andern Epochen steckt die Welt in einem Nebel; die Leute stoßen mit den Köpfen an die großen Werke, aber erkennen sie nicht. Zu beiden Beispielen bedarf es der Belege nicht, Kunst- und Literaturgeschichte sind voll davon. In wunderbaren Launen befangen nimmt manchmal das Jahrhundert beide Hände vor die Augen und will nichts sehen, oder sieht das eine und ist mit Blindheit für das andere geschlagen, bis ein Zufall es lehrt, wohin es die Blicke zu richten habe, und was das bedeute, wovor es betrachtend stehen bleibt. Racine war ein berühmter, anerkannter Dichter, ein Mann, auf dessen Werke alsobald tausend kritische und geübte Augen sahen, und doch wurde seine letzte Tragödie verkannt, Athalia verworfen, ausgepfiffen, um das Wort symbolisch zu brauchen; lange nach seinem Tode kam den Leuten das Verständniß. Ein Zufall war es daß die Schauspieler das Stück noch einmal aufzuführen beschlossen, es hätte eben so gut unterbleiben können.

Ein solcher Zufall ist ein Glück. Wer aber das Geheimniß vorher wußte und seine Meinung nicht öffentlich mit Nachdruck auszusprechen den Muth hatte, fände darin keine Entschuldigung, daß er sich auf diese endliche Anerkennung alles Großen und Schönen als auf eine unausbleibliche Nothwendigkeit beriefe. Es wäre schöner gewesen, wenn Racines Freunde nicht geruht und gerastet hätten, als bis es ihnen gelang, noch zu des

Dichters Lebzeiten den Triumph der Tragödie herbeizuführen. Es wäre schön gewesen, wenn Beethovens Anhänger zu der Zeit, wo Rossinis Opern den Meister in so große Vergessenheit brachten, daß die Concerte, die er gab, nicht einmal zu Stande kamen, mit all ihren Mitteln die italienische Musik in ihrer schaumhaften Leichtigkeit Beethovens gewaltigen Dichtungen gegenüber gestellt und diese in ihrem Ansehen aufrecht erhalten hätten.

Man braucht selbst keine bedeutende Persönlichkeit zu sein, um so für die gute Sache in's Feuer zu gehen; es genügt, daß man lebhaft die Größe des Gegenstandes und die Ungerechtigkeit der Welt ihr gegenüber empfinde. — Dieß ist der Grund, weshalb ich für Cornelius auftrete, und es entschuldigt, daß ich meinen Namen öffentlich mit dem seinigen in Verbindung bringe.

Meine Absicht ist, auf die Pflichten aufmerksam zu machen, die Berlin gegen einen solchen Mann zu erfüllen hat.

Niemand in Deutschland stellt in Abrede, daß Cornelius der größte Künstler der Epoche sei. In geistigen Dingen bedeutet Deutschland heute so viel, als sagte man, die ganze Erde. Man sagt, Cornelius sei kein großer Maler, sondern ein großer Cartonzeichner, man wirft ihm Mangel an Farbe, an Correctheit und Grazie vor. Ich führe das an, nicht als mein Urtheil, sondern als das Urtheil Vieler, welche mir vorwerfen könnten, es verschwiegen zu haben. Aber selbst seine Gegner, das heißt diejenigen, denen außer den Werken des Meisters auch die Person des Mannes selbst nicht sympathisch ist, geben zu, daß Cornelius an Tiefe des Gedankens, an Macht, ihnen den großartigsten Ausdruck zu verleihen, und an Unerschöpflichkeit der Erfindung von keinem lebenden Künstler übertroffen werde. Er gehört einer bestimmten Richtung an, die sich, so lange es eine Kunst und überhaupt eine denkende Menschheit gibt, als der

Gegensatz einer andern manifestirte. Die einen sehen in der Wahrheit mehr das Furchtbare, Erschütternde, und mildern sie durch den Schleier der Schönheit: solche Künstler waren Aeschylos, Dante, Michelangelo; die andern sehen in der Wahrheit mehr das Ewigheitere, Entzückende, und mildern ihren allzu gleichförmigen Glanz durch den Gegensatz des Schrecklichen, Traurigen: so dichteten Sophokles, Raphael und Shakespeare. Den einen ist das Licht ein Aufhören der Finsterniß, den andern die Nacht nur eine Verhüllung des leuchtenden Tages. Wer will entscheiden, auf welcher Seite die wahre Anschauung der Dinge liege? Cornelius aber gehört wohl zu denen, die ich zuerst genannt habe.

Es ist mißlich, über einen Mann zu reden, der so bedeutend ist, und der, wenn er es für gut befände daß die Welt über seine Angelegenheiten Aufklärung empfinge, selbst das Wort ergreifen könnte. Ich kenne und liebe ihn, ich habe ihn nicht gefragt, ob ihm genehm sei daß das Stillschweigen gebrochen werde, aber meine Absicht geht auch nicht dahin, seine Person in's Spiel zu ziehen. Ich will nur über seine letzten größeren Werke und über die Stadt reden, in der diese Arbeiten bestellt, vorbereitet und noch nicht ausgeführt worden sind. Was Cornelius gethan ehe er nach Berlin kam, den Ruhm, der ihn dahin begleitete, lassen wir bei Seite. Nur so viel sei gesagt, daß er, als er nach Berlin berufen ward, im vollen Genusse der Ehren stand die einem solchen Manne zukommen, und daß sein Erscheinen in der neuen Heimath in einer Weise gefeiert wurde, die seines Namens würdig war.

Dieß geschah Anfangs der vierziger Jahre. Cornelius erhielt den Auftrag, eine Reihe von Freskogemälden der größten Dimension für den neu zu erbauenden Dom und Camposanto zu entwerfen.

Er begann mit dieser Arbeit und hat die nöthigen Cartons beinahe vollendet.

Außerdem wurden seine Zeichnungen, welche zu den in München von ihm ausgeführten Werken gedient hatten, angekauft und nach Berlin geschafft.

Diese letzteren liegen bis auf unbedeutende Ausnahmen noch zerschnitten in den Kisten, in denen sie ankamen. Jene dagegen sind sichtbar, so weit es der enge Raum gestattet, in dem man einen Theil von ihnen untergebracht hat.

Vom Dom stehen die Fundamente, vom Camposanto eine große Mauer. Seit länger als zehn Jahren wird nicht mehr daran gearbeitet.

Cornelius selbst hat Berlin wieder verlassen und arbeitet in Rom an den letzten Cartons. Er ist 1783 geboren, hat also sein 76 stes Jahr hinter sich.

Da es nun kaum ein Geheimniß ist, daß Dom und Camposanto schwerlich vollendet werden, so hat Cornelius in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens seine besten Kräfte einem Unternehmen geweiht, welches nicht zu Stande kommen wird; und da seine Cartons, mit Kohle auf Papier gezeichnet (denn das Material nur dünne Pappe zu nennen, wäre schon zu viel gesagt), an den Orten, wo sie herumstehen oder herumliegen, jedem Zufalle ausgesetzt sind, so wird man vielleicht bald sagen können, ein Drittel von der gesammten Lebensthätigkeit dieses Mannes sei ohne Nutzen verschwendet worden.

Ich weiß nicht, ob man sich dieser Rechnung bewußt ist. Welcher Einzelne indessen sollte sich verantwortlich fühlen? Woher will man, beim besten Willen für die gute Sache, heute acht Millionen nehmen, um Dom und Camposanto aufzubauen, nach Projekten überdieß, die, ihren außerordentlichen Umfang ausgenommen, nichts Außerordentliches darbieten? Es sind trau-

rige Umstände die hier in einander greifen. Man bedauert das. Warum sich für eine Sache interessiren, bei der nichts herauskommt?

Und diese langen Jahre voll Gedanken, Arbeit und Hoffnung sind für uns und für ihn verlorene Zeit gewesen!

Jedoch nicht der Gleichgültigkeit allein begegnete sein Schicksal. Immer hat das Große und Gewaltige neben der Bewunderung, die es erzeugte, Auflehnung gegen seine Uebermacht und alle die kleineren Gefühle, die dieses große Gefühl im Ganzen zu verstärken pflegen, hervorgerufen. Wenn dann die Brandung, die im Momente aufflammend mit dem Momente wieder herabsinkt, einer ruhigeren, zurückgezogeneren Anerkennung gewichen ist, so scheint die Feindschaft allein siegreich im Felde zu bleiben und all die Anstrengung eines großen Mannes nur dazu gedient zu haben, ihn verhaßt zu machen.

Dauernde Begeisterung erregt das dauernd Nützliche allein. Das Große, Erhabene, das Maaß des gewöhnlich Menschlichen Ueberschreitende läßt man zu Zeiten auf sich wirken, allein man lehnt es ab im Gange des praktischen Lebens. Man will nicht alle Tage eine Hochzeit oder ein Jubiläum feiern helfen und in festlich gehobener Stimmung mit alten Freunden bis tief in die Nacht hinter der Flasche sein Herz ausschütten. Ein, zweimal im Jahre. Man kann nicht die unsterblichen Ideen wie Salz auf jedes Butterbrod streuen. Ein Mann hat eine Arbeit vor, da kommt man ihm mit dem Heroenwerke eines Genies in die Quere; er sagt: laßt mich im Frieden, ich habe keine Lust darauf. Rekruten einzuexerciren ist gewiß eine niedrigere Thätigkeit, als im Fluge Alexanders oder Cäsars seine Siege über den Erdball zu streuen, aber wenn die Unteroffiziere und Wachtmeister fortwährend die Thaten Friedrichs des Großen oder Napoleons im Kopfe hätten, so würden es die Re-

kruten entgelten. In der abwehrenden Haltung, welche die Leute im Verkehre des Lebens gegen Alles beobachten, was durch außerordentliche Mittel erzeugt ist und geistige Anstrengung und Erhebung ihrerseits erfordert ohne momentanen Nutzen zu gewähren, spricht sich der natürliche Trieb der Selbsterhaltung aus.

Außerdem, jeder hat seine tägliche Aufgabe, erfüllt sie so gut er kann, arbeitet sich müde und will sich am Abend ausruhen. Einer der vom frühen Morgen an auf den Beinen war, setzt sich da lieber mit seiner Pfeife still hin, als daß er jetzt auf die Spitze des Kirchthurms kletterte und einsam beim Schein der untergehenden Sonne den Homer läse. Wenn wir heute erführen, Goethe oder Schiller hätten das vor Jahren gethan, so würde man nichts dagegen haben, vielleicht sogar einige begeisterte Gedanken damit verbinden, aber wenn man heute jemand mit dem Buche unter dem Arme da hinauf steigen sähe, würde man es etwas sonderbar finden.

Andere Leute sollen einmal nicht anders sein als man selber ist. Die Welt haßt und stößt von sich was nicht ihres gleichen ist. Erst wenn es übermächtig wurde, dann erkennt sie gezwungen seine höheren Kräfte an, schmeichelt ihm oder geht ihm mißtrauisch aus dem Wege. Man will mit niemand zusammen sein, dessen bloßes Dasein ein Vorwurf der Schwäche und der Niedrigkeit ist.

Es gehören außerordentliche Gaben dazu, um außerordentliche Geschenke der Vorsehung, zu deren Träger man ausersehen ward, zu entschuldigen. Nur wenigen verlieh das Schicksal neben den hohen Fähigkeiten, mit denen es sie ausstattete, auch den unwiderstehlichen Reiz (la grazia, sagen die Italiener), die Menschen anzulocken statt sie zurückzuscheuchen. Ich meine unter „Menschen" die einfachen Naturen von Charakter, nicht die

parasitischen Bedienten, die wie die Haifische jedem großen Schiffe nachziehen. Raphael besaß eine solche Liebenswürdigkeit: er gab sich hin, Alles flog ihm zu und machte sich ihm freiwillig dienstbar. Michelangelo aber und Dante und Alfieri hatten Feinde. Man will es in ihrem herben, spöttischen, ironischen Wesen suchen, aber diese Härte war nicht die Ursache, sondern nur die Folge. Sie waren zu sehr mit sich selbst in ihrer Kunst beschäftigt, es erschien ihnen als eine nutzlose Kraftverschwendung, die Menschen damit zu versöhnen daß ihnen vor andern so viel verliehen war. Auch Goethe trat vielen so entgegen. Wie ist er gehaßt worden, weil er unbesorgt um seine eigenen Reichthümer nicht daran dachte, geringeren ihre Armuth hinwegzutäuschen. Schiller selbst gestand mit klaren Worten ein, daß ihm Goethe deshalb verhaßt sei, und wir beobachten, wie wenig dieser sich selbst um diese Gegner kümmerte, ja daß er es nicht einmal bemerkte.

Alles das, was ich hier als allgemeine Eigenschaft der Menschheit zu erklären suche, findet von jeher auf die Deutschen am stärksten seine Anwendung. Nirgends aber in Deutschland selber ist es so hart hervorgetreten, als in Berlin. Und in diese Stadt verpflanzte das Schicksal Cornelius.

Berlin war der Ort, von wo aus vor Zeiten die stärksten Angriffe gegen Schiller und Goethe ausgingen. Berlin erfreut sich in ganz Deutschland einer tiefen Abneigung sobald von ästhetischen Dingen die Rede ist, die sich von jeher unverholen Luft gemacht hat, wo sich immer Gelegenheit darbot. Berlin hat sich aber diesen Haß ruhig gefallen lassen und nichts auf alle Angriffe erwiedert. Ich weiß nur so viel, daß ich seit beinahe zwanzig Jahren in Berlin wohne, nirgends anders wohnen möchte, überall, wenn ich auf Reisen war, mit Sehnsucht

an Berlin zurück dachte, und mit wenigen Ausnahmen Niemandem begegnet bin, der, wenn er das Leben hier wirklich kennen lernte, nicht dieselbe Empfindung an sich erlebt hätte.

Berlin ist eine große Stadt. Jede kleinere Stadt hat eine Art sichtbarer Repräsentation ihrer höheren geistigen Existenz, in Berlin lebt jedermann incognito. Es ist keine Stadt, die sich ihres Zusammenhanges bewußt ist, sondern nur ein Aufenthaltsort für 500,000 Menschen. Die Wohnungen haben alle etwas an sich, als wären es nur Absteigequartiere. Wir haben keine exklusiven vornehmen Viertel; es sind theure Gegenden vorhanden: aber wo und wie man wohnt, gibt dennoch kein Präjudiz für die Persönlichkeit. Ein reicher Mann kann eben so gut in der Köpnikerstraße, unter den Linden oder tief im Thiergarten ein Haus besitzen und da wohnen. Alle Welt ist auseinander gerissen und getrennt; nur Eins vereinigt sämmtliche Gemüther: der mystische Zwang der jedesmaligen allgemeinen Neugier, und alle öffentlichen Anstrengungen dem Publikum gegenüber haben die Erregung dieses Gefühles zum Zweck. Concerte, Theater, belehrende Vorlesungen, Bälle, Ausstellungen wollen mehr reizen als befriedigen, und alle Klassen der Bevölkerung sind diesem Reize zugänglich, und sein Inhalt ist der Inhalt des Gespräches.

Diejenigen dagegen, welche erhaben über den Schwankungen dieser Jagd auf das Neueste und nur vom wahrhaft Bedeutenden berührt, eigentlich die sind, welchen Berlin seinen Ruf unter den Städten verdankt, verschwinden völlig im Publikum. Berlin, wie es äußerlich zur Erscheinung kommt, ist das wahre Nest der Demokratie, und sogar die starrsten Anhänger jener niemals dagewesenen Vergangenheit, die so Vielen noch als das Ideal des Staates vorschwebt, lassen sich von diesem Freiheitsfieber anstecken. Wer hier auftritt, giebt einen Theil seiner

Würde preis. Vornehm und Gering liest allsonnabendlich seinen Kladderadatsch und schlägt in dasselbe verständnißinnige Gelächter auf. Man sieht den Rädern der großen Maschine zu genau in die Zähne, man erblickt die Dinge aus der Vogelperspektive und empfängt die Nachrichten aus erster Hand; und es ist niemals Mangel an solchem Gewässer für die gewaltige Mühle. Der Einzelne verliert sich im unaufhörlichen Gedränge; mag er sterben, mag er verreisen, mag er berühmt sein: der große Strom rauscht weiter; keiner hat hier das Gefühl, daß er an seiner Stelle unentbehrlich sei.

Wie niederdrückend erscheint die trübe Oberfläche eines solchen Lebens, und wie wohlthätig wirkt diese scharfe Luft wenn man sich an sie gewöhnt hat! Man empfindet bald, daß hinter diesem äußerlichen leichtsinnigen Publikum ein Hinterhalt des Ernstes und unbestechlichen Scharfsinnes liege, der, für den Moment kaum erkenntlich, mit seinem Urtheil rasch die Oberhand gewinnt und den Ton angibt. Nirgends werden die Menschen und die Dinge so richtig taxirt als in Berlin: die Menschen nämlich, die etwas sind, die ein Gewicht haben; denn Seifenblasen zu wiegen, dazu hat niemand Zeit und Lust, man läßt sie unangefochten fortfliegen bis sie platzen. Doch bilden alle diejenigen welche auf diese höhere Art öffentlicher Meinung einwirken, keine Gemeinsamkeit, und daher kommt es, daß hier oft die richtigsten Ansichten über Dinge und Verhältnisse existiren, ohne daß diese selbst im mindesten davon angefochten würden. Die Meinungen concentriren sich selten zu *einer* energischen That. Kein einflußreiches kritisches Journal hat jemals all diese Stimmen aufgefangen und zu einer Macht vereinigt. Man empfindet scharf, spricht sich auch wohl scharf aus, aber wo ein Schritt weiter geschehen müßte, da machen sich plötzlich für jeden Einzelnen, selbst den freiesten und durch kein Amt gebun-

denen, so viel Ursachen geltend welche zur Zurückhaltung auffordern, daß aus all dem Denken und Urtheilen nichts herauskommt als der Vortheil, den diejenigen daraus ziehen, welche dies geistige Element als Hülfsmittel ihrer eigenen Bildung benutzen ohne sich durch seine unfruchtbaren Seiten anfechten zu lassen.

Man zieht sich zurück in sich selber und durchschaut die falschen Illusionen, um die ächten Illusionen desto besser zu genießen. Nirgends kann man so wahrhaft einsam und ungestört leben und arbeiten, und dennoch mitten in aller Unruhe drin stecken. Man sitzt den Tag über mutterseelenallein und hat den Abend so viel Menschen um sich her, als man nur immer vertragen kann. Man hält seine Zeit zu Rathe, man gebraucht, um eine Mittheilung zu machen, gerade so viel Worte als dazu nöthig sind. Das Geheimniß des guten Styls, das Gleichgewicht zwischen Ausdruck und Inhalt, lernt man hier im Spiel, den ächten Lakonismus der Rede.

Ebenso lernt man die Menschen kennen und den Täuschungen, die der Unerfahrenheit drohen, von Kind an aus dem Wege gehen; bei politischen Fragen versteht man den Kern vom Fleisch zu scheiden. Welche Summen von Geist und von Bildung sind hier unaufhörlich im Umlauf! Was man bedarf, findet man auf dem kürzesten Wege und in bester Gestalt. Unaufhörlich strömen die bedeutendsten Kräfte des Landes hieher zusammen, um zu bleiben oder um wieder fortzugehen, man begegnet ihnen sicherlich.

Begeisterung aber empfängt man hier nicht, und es scheint als empfände sie keiner. Dazu sind große Städte nicht da, um sie zu erwecken oder nur zu nähren. Große Städte sind fressende Ungeheuer. Das öffentliche Leben in ihnen ist eine ewige Schlacht, wo jeder seine besten Kräfte zusetzt, und der einzige Ersatz, der

ihm wird, besteht nur in dem Reize, immer mehr von seiner Stärke auszugeben. Für diejenigen aber, welche diese Stärke besitzen, ist die Aufforderung, sie anzuwenden, mehr werth als Rücksicht und Schonung. Denke niemand, der hier in die Bewegung der Menschen eintritt, liebevolle Augen folgten seinen Schritten und umsichtige Freundschaft mahnte zu leisem, bedächtigerem Fortschritte. Hier saugt das Leben jeden aus; wer wenig besitzt und seinen Vorrath nicht zu Rathe hält, steht bald mit leeren Taschen seitwärts an der Straße, und seine Verwünschungen, die er in das dickste Menschengewühl schleudert, treffen niemand, weil niemand schuldig war. Der Besitzende aber, dessen Unerschöpflichkeit Stand hält den unerschöpflichen Ansprüchen des Lebens, steht bald in der ersten Reihe; aber gerade der ist wieder so ganz beschäftigt mit der Sorge um sich selber, daß er kaum einen Blick übrig hat für das was Fremde bedürfen.

So erscheint mir denn das Unbegreifliche nur allzu begreiflich: daß hier, wo Bildung und Geist in solcher Fülle vereinigt sind, dennoch das Größte und Erhabenste beinahe unbeachtet bleiben kann. Wie ist es möglich, daß in einer Stadt, wo Beethoven so geliebt und verstanden wird, Cornelius, ich will nicht sagen unverstanden, aber übersehen bleibt? Wenn man die rechten Leute fragt, geben sie wohl eine Antwort, welche zeigt daß sie verstehen was Cornelius bedeutet; für das große öffentliche Publikum aber scheint er noch ungeboren oder längst wieder versunken zu sein.

Warum? — Erinnern wir uns, wie lange gerade Beethovens Werke hier als die Ausgeburten der Verrücktheit angesehen wurden.

Der Weg, den solche Naturen zurücklegen müssen ehe sie in die Herzen einer von unendlichen Interessen hin und her ge-

zerrten Bevölkerung eindringen, ist ein längerer als der, welchen ein Witz des Kladderadatsch zu machen hat, der kaum gedruckt von allen begriffen, goutirt und wiederholt wird. Aber schon am Sonntage oder nächsten Montage ist er abgenutzt. Wer weiß, was vor drei Wochen an der Tagesordnung war und uns so kräftig in's Lachen brachte? Und wer spricht anders als mit einem gewissen Anfluge von Geringschätzung über die Gegenstände der öffentlichen Neugier, sobald sie den anfänglichen Reiz eingebüßt haben? Das Falsche wird gewiß nirgends so auf den Thron gehoben, wenn es glänzt und anlockt, aber nirgends auch so gründlich wieder herabgestoßen, und es erscheint so die Sucht danach dem unbefangenen Auge weniger als der Triumph des Unächten, vielmehr als die bloße Probe aller Erscheinungen, aus der am Ende nur diejenigen hervorgehen, die stark und unverwüstlich in sich selber über die Unbeständigkeit der Menschen den Sieg davon trugen und von nun sie beherrschen, statt ferner von ihrer Laune abhängig zu sein.

Cornelius' Arbeiten sind Werke, in die man sich hineinleben muß wenn sie für uns zu einer Wahrheit werden sollen. Kein Mensch, der eine Beethovensche Symphonie ein oder zwei mal gehört hat, kann sagen, er kenne sie. Große Kunstschöpfungen verlangen Zeit um einzudringen, wie Wolkenbrüche, die nicht wie leichte Maienregen vom Boden aufgesogen werden. Ich habe es an mir erlebt, wie oft ich die Bilder Raphaels und Michelangelos in den Stanzen und der Sistina vor Augen gehabt haben mußte, nur um sie im Gröbsten zu übersehen, und kannte sie doch schon von Jugend auf im Kupferstich. Solche Gemälde müssen fest stehen wie Kirchen und Paläste, man muß ihnen begegnen ohne sie ansehen zu sollen oder zu wollen; dann erst erwacht die Fähigkeit sie zu fassen, und aus dieser Fähigkeit das Verständniß langsam, langsam, und endlich die

Liebe zu ihnen, der wahre, unvergängliche Vortheil, den ein Volk aus dem Umgange mit den Schöpfungen großer Künstler zu ziehen vermag.

Cornelius' Cartons zum Camposanto und Dom haben die letzten Gedanken der Religion und Philosophie zum Inhalte. Sie wollen nicht durch reizende Darstellungen augenblicklichen Genuß bereiten, nicht das Große in heitern, gefälligen Bildern vorführen, nicht das Schwere erleichtern, und an die Stelle der ächten Hebel der Weltgeschichte genrehaft historische Opernscenen setzen. Es gibt Momente im Leben des Menschen, über die man mit der bloßen Grazie nicht hinüber kommt, wo wirkliche, bittere Thränen vergossen werden, bei denen nicht gefragt wurde, ob man gerade Lust hatte, sich ein wenig rühren zu lassen, wo man unwiderstehlich ergriffen wird weil die Wahrheit uns erschütternd anpackt. Da wachen Fragen in unserer Seele auf, die sich mit schönen Redensarten nicht beschwichtigen lassen, sondern eine männliche Antwort verlangen, an die man sich anklammern kann wenn alles andere zu schwachen Strohhalmen wird: in solchen Stimmungen erscheint die Kunst ein spottender, spielender Luxus, wenn sie nicht wirklich die Kraft besitzt, die ein ächter, gewaltiger Genius in seine Werke legt. Das was von Kunstwerken (Dichtung, Malerei, Sculptur, Musik, alle sind nur *eine* Kunst) da seine Farbe nicht verliert, das ist das Aechte, Unvergängliche, und das Gefühl dieser Probehaltigkeit wird von denen die es selbst als wahr erfunden haben, denen mitgetheilt die es noch nicht erlebten. Als Kind liest man schon mit Ehrfurcht in der Bibel, aber sie enthält doch nur eine Fülle wunderbarer Begebenheiten, nichts weiter; erst der ausgewachsene Mensch kennt die unerschütterliche symbolische Wahrheit ihrer Worte. Mit sechszehn, siebzehn Jahren ist uns Goethe ein anderer als mit dreißig oder vierzig. Wie wir

heute in Berlin Cornelius kennen, so würde man Dante kennen, wenn man sich ein paar mal in ästhetischen Vorlesungen einige ausgewählte Kapitel hätte mittheilen lassen; so von sechs bis sieben Uhr Abends, das eine Auge auf die vornehmen Mitzuhörer, das andere auf die brillanten Toiletten der Frauen gerichtet; oder wenn in einer Gesellschaft zwischen Thee und Abendessen einer das Buch aus der Tasche zöge, ein paar nette Passagen daraus vorläse, einige Anekdoten aus des Dichters Leben dazu erzählte, und die Herren und Damen empfingen das Bewußtsein, über den Mann und seine Werke ganz im Klaren zu sein.

Es gehört ein Menschenleben dazu, einen großen Künstler zu verstehen. Im Anblick Goethes muß man seine Bildung erworben haben, um ihn würdig zu begreifen; im Anblick der Werke von Cornelius muß man Jahre lang fortgeschritten sein, um ihre Tiefe und ihre Hoheit zu fassen. Es handelt sich nicht bloß darum, einigemale sich in den Zimmern langsam umgedreht zu haben, in denen die Cartons zum Theil jetzt aufgestellt sind. Der oberflächliche Reiz der ersten Fremdheit muß zurückgetreten sein, wie man auch von Goethe, Shakespeare und Beethoven sich kaum erinnert, wann und wie man zuerst mit ihnen bekannt wurde. Nach und nach bildet sich darauf in uns eine selbständige Erinnerung an das Werk, und es übt den schöpferischen Einfluß auf unser ganzes Wesen aus, durch den wir in uns selbst gefördert und zum Bessern emporgezogen werden.

Und diese Werke sollen nie ausgeführt werden, ja sind jetzt nicht einmal in einer Weise aufgestellt, um richtig gesehen werden zu können! Und ganze Kisten voll Zeichnungen desselben Meisters stehen da, vergrabene Kapitalien, die so schöne Zinsen tragen könnten. Sie mögen statt der zwanzig Jahre,

die sie so stehen, hundert Jahre in den Kästen bleiben, veralten werden sie nicht; es wird einst, wenn ihre Fetzen vielleicht an's Licht gezogen und als kostbare Reliquien dann mit großer Sorgfalt aufgestellt werden, die folgende Generation in Staunen ausbrechen über den Mann, der so groß war, und über die Zeit, die so klein war und keine Augen für ihn hatte. Es liegt etwas Fürchterliches in der Gleichgültigkeit des täglichen Gewühles, das sich an solchen Schätzen vorüberwälzt, und in dessen Mitte selbst diejenigen, welche ihren Werth zu kennen vorgeben, dennoch Hülfe verweigern wo es sie zu heben gilt.

Wenn ich denke, daß Cornelius lebt, daß er überall verehrt und angestaunt — denn Bewunderung ist ein zu gemeines Wort geworden — an der einzigen Stelle wurzeln mußte, wo er keine Sonne findet und keinen Raum, sich zu entfalten! Daß ihm das versagt wird! Sich über die Stimmung einer großen Stadt zu beklagen, wäre eben so thöricht, als wollte man einer Zeitung Vorwürfe machen. Das Papier erröthet nicht; es ist immer dasselbige Blatt, dasselbe Format, derselbe Satz, dieselbe Zuversicht, dieselbe Rücksichtslosigkeit. Aber man kann sich an die Einzelnen halten, an den Redakteur, an die Mitarbeiter. Meine Hoffnung ist, daß diese Zeilen in Berlin vielleicht den einen oder andern leise berühren, und daß sie denen, für welche Cornelius bisher nur eine Art von mythischer Persönlichkeit war, die Ahnung geben, es lasse sich lebendiger Nutzen aus der Bekanntschaft mit seinen Werken schöpfen. Die, welche ihn kennen, bedürfen eines solchen Hinweises nicht.

Cornelius lebt in Rom und zeichnet weiter an den Cartons. für Dom und Camposanto. Es ist, als läse man in einer alten Zeitung von vor zwanzig Jahren. Er arbeitet da wirklich, und es irrt ihn nichts in seiner Arbeit. Es gibt wirklich heute noch einen Künstler, für den der Beifall und Tadel der

ungebildeten Menge gleichgültig ist, der sein Ziel im Auge ruhig seinen Weg verfolgt, und seiner Sache sicher so fest in den Gedanken dasteht, wie ein vertriebener rechtmäßiger König den Moment herankommen sieht, wo er todt oder lebendig in seine Staaten zurückkehrt.

Man ist so sehr allenthalben heutzutage an die unterthänige Stellung gewöhnt, welche die Kunst sich selbst gegeben, daß man das weltbeherrschende Element in ihr vergessen hat. Die Meinung, daß Geld und Ehrentitel ausreichen, ja oft übermäßige Ausgleichung für die Wirksamkeit eines Künstlers seien, ist gäng und gäbe. Cornelius wurde in Bayern in den Adelstand erhoben, empfing viele Orden, hat ein bedeutendes Gehalt; diese drei Punkte macht man mit der größten Seelenruhe geltend und scheint gar nicht zu begreifen, daß die Ansprüche eines Mannes sich weiter versteigen dürften. Die Mehrzahl der gesammten Menschheit ist so sehr auf der Jagd nach Geld und Ehrgeizbefriedigung, daß ihr derjenige, welcher das erreicht hat, worin sie selber die vollkommene Befriedigung ihrer Wünsche erblicken würde, vom Schicksal auf's reichlichste bedacht zu sein scheint.

Wenn vielleicht ein vertriebener Fürst, ein bankerotter Banquier der ehemals über Millionen verfügte, ein General, der gefangen genommen wurde, begreiflich erscheinen würden, weil ihnen auch das anständigste Ruhegehalt zu wenig dünkte: bei einem Künstler, der ja eigentlich auf gar nichts Ansprüche machen dürfte, scheint den Leuten die geringste freiwillige Gabe des Staates schon eine bedenkliche, ungerechtfertigte Ausgabe, nun gar ein großes Jahrgehalt kaum zu vertheidigen. Man kann es sich nicht vorstellen, wie der Mann darauf Anspruch machen und es so ruhig hinnehmen könne. Daß Goethe niemals Mangel litt, sondern immer ziemlich mit Geld versehen war, wird fast zu einem Makel an seiner Persönlichkeit, und es bedarf der

genauesten Nachweise seiner Wohlthätigkeit, um die Leute zu beruhigen.

Wir brauchen keine äußerliche Angabe, um die Höhe festzustellen, auf der ein großer Künstler steht, und um den Beweis zu führen, daß die Dienste, welche er einem Volke leistet, mit Gold nicht aufgewogen werden. Die Kunst ist die Blüthe eines Volkes. Man spreche aus: „die Blüthe Griechenlands" — Homer, Sophokles, Phidias und alle die andern Gestirne vor und nach und mit ihnen treten, wie durch eine Zauberformel gerufen, vor unsere Seele. Man sage: „die Blüthe Roms" — welche Blüthe? Wir sehen uns um: Siege und große Thaten, große Politiker und Feldherrn in Fülle; aber wo die Blüthe dennoch? Zögernd nennen wir Horaz, Virgil, Catull und andere Namen — Rom hatte keine Blüthe, wie auch Sparta keine hatte. Es ist nicht so leicht, zu loben und zu preisen, wenn man Lob und Preis im höchsten Sinne nimmt.

Man lege alle Siege der Hellenen in die eine Wagschale, alles was Perikles, Alcibiades, Alexander und die Helden der Mythe gethan haben, und in die andere die Werke des Aeschylos, Phidias, Homer — schon genug, wir brauchen die andern nicht einmal zu Hülfe zu rufen —: diese drei würden mit der Wucht ihres Geistes die ganze politische Geschichte ihres Volkes in die Luft ziehen. Und so fallen bei uns die Werke der geistigen Thätigkeit schwerer in's Gewicht, die Werke weniger Männer, als alles was die zweitausend Jahre unseres sichtbaren Ganges in der Geschichte an politischen Thaten erzeugten.

Die Namen großer Kaiser und Könige gelangen nur durch die Gunst der Künstler auf die Nachwelt. Entweder daß diese die Fürsten zu den Helden ihrer Werke machten, oder daß der Fürst die Macht besaß, die Künstler zu schützen, zu ehren, oder von beidem das Gegentheil: daß er sie verderben ließ. Aga=

memnon und Achilles sind nur durch Homer unsterblich geworden. Mit ihm fliegen sie zur Sonne, wie der Zaunkönig unter dem Fittige des Adlers versteckt mit hinauf getragen ward. So groß ist der Zauber Homers, daß Alexander der Große, der seine Gesänge in einem kostbaren Kasten mit sich führte, durch diese so natürliche und geringfügige Handlung einen Zuwachs an Größe erhält. Durch diese Handlung und durch sein Verhältniß zu Aristoteles erscheint er uns im höchsten Sinne erst lebendig. Die Freundschaft großer Künstler liefert erst den Beweis, daß der Fürst, der sich ihrer erfreut, in Wahrheit ein Fürst sei. Was bedeutete uns Julius II. ohne Raphael und Michelangelo? Und doch hat seiner Zeit niemand so tief und so kräftig in die Geschicke Italiens eingegriffen. Als Freund und Beschützer dieser beiden aber bekundet er seinen Eintritt in jene höchste Aristokratie der Menschheit, in die Gemeinschaft derer, die das Große aus eigener Kraft erkennen und lieben, und in dieser Erkenntniß die höchste Gabe erblicken, mit welcher die Vorsehung uns beschenken kann, es sei nur die eine höher gestellt: es selbst vollbringen zu dürfen, d. h. selber ein Künstler zu sein; die in der Gegenwart schon das entdecken, was einst nach langen Jahren mit Begeisterung genannt wird, wenn von ihren Zeiten die Rede ist.

Man sagt, es ginge nichts über das Glück einer Frau, die ein Kind empfängt und trägt und gebiert und an ihrer Brust nährt; wie groß muß das Glück eines Menschen erst sein, der in Anschauung des Lebendigen um ihn her plötzlich in seiner Phantasie herrliche Gestalten ahnt, entstehen sieht, hegt, mit sich herumträgt und endlich durch seine Hände gebildet vor sich erblickt als etwas Fremdes, Lebendiges, das er allein geschaffen hat! Welches Glück muß in der Brust des Phidias gewaltet haben, als er die Bildsäule des höchsten Gottes der Griechen

vollendet hinstellte, von der Millionen das Sprüchwort wiederholten, der könne nicht ruhig sterben, der sie nicht gesehen hätte! Was für ein Glück der Ahnung zukünftiger wie vergangener Zeiten muß in Dantes Seele lebendig gewesen sein, der aus sich selber ein Gedicht schuf, aus dem Jahrhunderte hindurch die edelsten Geister Nahrung sogen! Und Goethe, Schiller und Shakespeare — sollte die Vorsehung so gegen alle natürlichen Gesetze knauserig sein, so jämmerlich inconsequent, um diesen Männern das deutliche Gefühl vorenthalten zu haben, wie reich und glücklich sie die Welt machten durch ihre Thätigkeit? Ein Feldherr an der Spitze seines Heeres fühlt die Begeisterung in sich, mit der er es erfüllt, er blickt nicht zurück, er stürmt vor und weiß daß sie ihm folgen. Soll Michelangelo nicht den breiten Strom der Geister geahnt haben, die noch ungeboren im Reiche der Zukunft seiner harrten und von seinen Werken ergriffen sich selbst veredelt fühlten? Was sind neben einer solchen Empfindung der höchsten Genugthuung die augenblicklichen Geschenke der Welt und derer, welche die Macht in Händen haben sie auszutheilen?

Die Belohnung solcher Dienste ist unabhängig von der Zeit und von der Güte der Menschen. Zeus machte die sterblichen Weiber, die er liebte, nicht zu Königinnen oder Kaiserinnen: er versetzte sie unter die Gestirne. Wie sich vor den Gläsern der Astronomen Nebelflecken in feste Sterne auflösen, in denen ein ganzes Sonnensystem enthalten ist, so wird einst der Namen eines Künstlers, der einsam wie ein Stern im dunkeln Raume der Geschichte dasteht, dem sehenden Blicke sich in ein ganzes Volk auflösen mit jahrtausendlanger Geschichte, alles in seinem einzigen Namen zusammenfließend. Die Künstler sind die höchsten Symbole der geschichtlichen Entwicklung. Es gibt Successionen von Kaisern und Königen. Otto I., II., III.,

Heinrich II., Conrad, Heinrich III. und so fort, mit den Jahreszahlen daneben. Die Namen liegen da wie breite glänzende Felsstücke in einer geraden Linie durch den Sumpf; man springt von einem zum andern und kommt glücklich durch den großen Morast der Begebenheiten hindurch, bis man drüben ist. Stirbt der Vorgänger, so tritt der Nachfolger ein, an Nachfolgern kann niemals Mangel sein, denn das Reich bedarf einer Spitze, eines Mannes der voranschreitet, und beim Studium der Geschichte verlangt man Namen und kann keine Leiter mit ausgebrochenen Sprossen gebrauchen. Namen verlangt man, gleichgültig vorerst, ob Ehre oder Schande an ihnen anklebt, ja ob überhaupt nur ein vernünftiges completes Wesen hinter ihnen verborgen ist.

So lernt der Schüler di. Reihen der Herrscher auswendig; bald aber lernt auch er, wenn die Geschichte eines Reiches sein Studium wird, eine andere Reihenfolge von Persönlichkeiten als die Repräsentanten der Geschicke eines Landes kennen. Jetzt heißt es nicht mehr: Heinrich IV., Ludwig XIII., XIV., XV., XVI., Napoleon, sondern es klingt: Sully, Richelieu, Mazarin, Ludwig XIV., der Regent, Fleury, Choiseul, Dubois, die Pompadour, Necker, Mirabeau, Robespierre, Napoleon. So etwa, es kommt hier nicht auf große Genauigkeit an. Das ist eine andere Folge von Herrschern Frankreichs. Um aber mit weniger Namen am allerdeutlichsten zu reden, sagt man: Corneille, Racine, Voltaire, Rousseau. In den vieren stecken alle Könige, alle Minister, alle Maitressen, alle Generale, alle Siege, alle Gedanken. Frankreich mit einer ganz andern Reihe politischer Charaktere an der Spitze der Angelegenheiten wäre immer dasselbige Frankreich, ohne diese vier Männer aber existirte es kaum. Und nun, um von Deutschland zu reden, ohne Luther und Goethe wären wir nicht was wir sind; in diesen beiden Namen liegt eine Macht, wie wenn man von der Geschichte der

Erdkugel redend sagt: die Steinkohlenperiode, die Tertiärperiode, wo unzählige, ungeheure Umwälzungen, die unberechenbare Jahre bedurften zu ihrer Vollendung, in ein Wort comprimirt nichts als einen einzigen Schritt in der Weiterbildung des Planeten bedeuten.

Ich denke, wenn heute ein Mann unter den Lebenden umhergeht, dessen Name uns in den Sinn kommt wenn solche Männer und Verhältnisse erwähnt werden, da braucht man nicht leise flüsternd und rückhaltsvoll von seiner Thätigkeit zu reden. Wenn ich vor Cornelius' Werken stehe, geht mir das Herz auf. Wir leben, in unsern Ideen eingesperrt, gewöhnlich zwischen den letzten zwanzig Jahren und den zwanzig nächstfolgenden. Man steckt dazwischen wie zwischen zwei Mühlsteinen und läßt sich reiben. Weiter erstreckt sich der Vorausblick und das Zurückschauen des tagtäglichen Menschenverstandes nicht; was diese Grenzen überschreitet, darum haben sich einst andere bekümmert, das mögen einst andere ausmachen, in Politik, in Literatur, in Kunstsachen. Wer will sich heute auf das berufen was vor zwanzig Jahren geltend gemacht wurde, in zwanzig Jahren gelten wird? Wer darf bei einem heute erscheinenden Romane oder Gedichte anderer Art darauf anspielen, wie Goethe, die Schlegel oder gar Lessing darüber geurtheilt haben würden, oder fragen, ob man es auch in zwanzig Jahren noch lesen würde? Was aber ist ein solcher Zeitraum der Iphigenie Goethes gegenüber? Man vergleicht ohne weiteres den Apoll von Belvedere mit den Sculpturen am Parthenon, unbekümmert um die Jahrhunderte dazwischen. Aber ein Bild von heute mit Raphaels Werken oder nur mit Vandyk vergleichen zu wollen, wie unstatthaft! eine Landschaft von heute mit Bildern von Claude Lorrain, Salvator Rosa oder Ruisdael! Was gehen uns diese unerreichbaren Meister heute denn an? Wir haben unser Pu-

blikum, dem genügen wir; verkaufen wollen wir was wir malen, und leben wollen wir von dem was wir uns verdient haben.

Niemand wird so unbillig sein, derartigen Grundsätzen zu widersprechen, sobald sie ernsthaft geltend gemacht werden, niemand einen Künstler geringschätzen, der es auf ihrer Grundlage zur Beliebtheit und zu Vermögen bringt; allein diejenigen selbst, welche ihre Art zu arbeiten in dieser Weise charakterisiren, werden zugeben, daß es eine höhere Thätigkeit der Kunst und einen Standpunkt gebe, von dem aus der Künstler, statt des Tages die Jahrhunderte im Auge haltend, eine andere Gesinnung hegen muß. Die weltgeschichtliche Arbeit der Kunst ist eine andere. Allgemeine menschliche Momente, Angelpunkte unseres Daseins in verklärendem Lichte darzustellen, ist das Bestreben dieser Kunst. Die Augenblicke, welche als gemeine Erfahrung betrachtet unerträglich erschütternd wären, oder in denen es sich um eine Freude handelt, deren gemeine Darstellung eine Entweihung der menschlichen Geheimnisse sein würde, gestaltet sie zu geheimnißvollen und doch allen verständlichen Bildern. Das Verderben verschönt sie, das höchste Glück umgibt sie mit noch strahlenderen Farben, und die letzten Hoffnungen macht sie zu einer sichtbaren Wirklichkeit. So werden diese Werke zu einem Denkmal des Volksgeistes für ihre Epoche, zum Maßstab für die Höhe und die Tiefe des Geistes der die Nation erfüllte.

Und wie hat Cornelius diese Aufgabe der Kunst ergriffen und zur Ausführung gebracht! Wie ist er von Schritt zu Schritt in der Vollbringung dessen, was er sich vorsetzte, klarer und ergreifender geworden! Der höchste Aufschwung, dessen die menschliche Phantasie fähig ist, ist der Gedanke an das Wiedersehen nach dem Tode. Welche Hand dürfte sich daran wagen, ohne vom reinsten Gefühle des Verhältnisses des Menschen zum

Ewigen geleitet zu sein? Vor Cornelius besaß nur Michelangelo diese Kraft. Der eine Theil seines jüngsten Gerichts in der Sistina ist eine Darstellung dieses Ereignisses. Wir sehen die Todten sich aus den Gräbern erheben und in die Höhe fliegen. Schmutz und Rauch haben gerade diese Partie des ungeheuren Freskobildes fast zur Unkenntlichkeit verdunkelt, aber was wir noch zu erkennen vermögen, gewährt dennoch so viel! Aber es liegt etwas von der romanischen Unmenschlichkeit der italienischen Kirche in den Scenen, welche wir erblicken. Wie die todten Leiber wieder Bewegung in sich spüren und, von einem Wirbel emporgerissen, aufwärts schwärmen wie Funken im Rauche der aufsteigt, wie die Begrabenen aus ihren Löchern klettern und sich mit träumendem Erstaunen erinnern, daß sie einst in diesen Körpern steckten! Es muß furchtbar gewesen sein, als es noch frisch und unberührt von der Zeit den Menschen vor Augen stand.

In Cornelius' jüngstem Gerichte, das zu München in Fresko ausgeführt wurde und dessen Carton sich unter den hier verpackt stehenden Zeichnungen befindet, liegt noch etwas von dieser südlichen Furchtbarkeit. Ein solcher Teufel kann uns keinen Schrecken einjagen. Wie anders, wie neu, wie mild, wie viel mehr deutsch hat Cornelius diese Scenen in dem Bilde aufgefaßt, welches für das Camposanto bestimmt war!

Aus einem felsigen, zerklüfteten Boden erheben sich die neu belebten Leiber zum Lichte wieder. Aus den Ritzen des Gesteins scheinen sie aufzusprossen wie Blumen. Die Mitte des Bildes nimmt eine herrliche Gruppe ein: eine jugendliche Frau reicht ihrem Manne ein Kind dar. Man sieht den Hauch des Todes noch auf dem Antlitze des Mannes, dennoch empfängt er das nach ihm greifende Kind mit ausgestreckten Armen; er scheint noch zu tasten, als ahnte er nur erst was ihm entgegen kommt,

die Augen sind fast noch geschlossen, er sieht kaum was er fühlt, aber seine lächelnden Lippen deuten das Verständniß an. Zwischen den beiden wieder vereinigten Eltern liegt ein anderes größeres Kind noch in Schlummer versenkt auf dem Boden; man fühlt, wie auch dieses nach wenigen Minuten sich regen und mit den andern verbinden werde.

Hinter dieser Gruppe eine andere: ein Engel, der einen Jüngling eben erweckt hat. Er hebt ihn sanft mit den Armen empor und scheint ihn so aufrecht zu halten, damit er völlig zu sich kommen möge. Andere jugendliche Gestalten fühlen sich schon ganz wieder als Herren ihres Körpers. Zwei, ein Jüngling und eine Jungfrau, stehen neben einander und schauen empor. Eine andere hält die Hand zum Schirm über die Augen, als blendete sie die Sonne, die sie so ganz verlernt hatte zu genießen. Hier, auf dieser ganzen rechten Seite des Bildes ist Alles Glück und Verklärung, auf der andern aber herrscht das Vorgefühl des drohenden Gerichtes. Eine nackte Männergestalt springt eben empor, als müsse sie in die Höhe und wolle nicht, mit allen Kräften wehrt sie sich gegen das Geschenk des neuen Lebens. Mit dem rechten Arm stemmt sie sich stark gegen die Erde, den linken, nicht die Hand, sondern den ganzen Arm, drückt sie auf die Augen. Andere haben sich, erschreckt über den Glanz des Tages, wieder hingeworfen und pressen das Gesicht auf den Boden. Sie scheinen zurück zu verlangen in das Dunkel. Noch andere versuchen davon zu fliehen.

Hoch über diesen Gestalten ruht auf einem Felsen hingestreckt der Engel des Gerichtes. Während Alles erwacht, liegt er schlummernd oder in tiefes Nachdenken versunken da und das Schwert hängt lose in den Fingern der Hand. Noch ist niemand gerichtet, niemand verdammt. Die Milde seines Ausdrucks lindert dort die flüchtende Angst und die Verzweiflung,

und bestätigt für die andern die Hoffnung, die schüchtern zu ihm aufblickt.

Auf den übrigen Bildern sind andere Momente eben so ergreifend und eben so kräftig dargestellt. Und solchen Werken gegenüber erwägt man, ob sie zur Ausführung kommen sollen oder nicht! ob Geld vorhanden sei! Es gibt Angelegenheiten, bei denen diese Frage nicht in Betracht kommt, und wenn es sich um die größten Summen handelte. Darf aber auch das nicht einmal gefordert werden, daß man diese Cartons wenigstens, wie sie da sind, richtig aufstelle, dem Publikum zugänglich mache und vor den Zufällen in Schutz nehme, denen sie an ihrer jetzigen Stelle ausgesetzt sind?

Wer kennt diese Arbeiten und gibt sich die Mühe ihre Tiefe zu ergründen? Dieses einzige, dessen Inhalt ich anzudeuten suchte, würde schon genügen, Cornelius den höchsten Rang unter den Künstlern zuzuweisen. Solche Werke muß man im Sinne haben, wenn von der Kunst eines Landes gesprochen wird. Die Kunst, deren Anerkennung in unserem Gutdünken liegt, verschwindet vor einer solchen Kunst. Wofür will man sich begeistern, wenn hier nicht der Anfang gemacht wird? Sollen so bedeutende Werke planmäßig mit Stillschweigen umgangen werden, wenn von den Kunstinteressen eines Staates die Rede ist? Soll es nur Routine geben von nun an, nur das Begreifliche, das sich taxiren läßt, in Rechnung kommen?

Freilich, welchen Maßstab können wir bei Cornelius' Werken anlegen? Ich will ein anderes nennen, die Zeichnung zu der in Rom gemalten Wiedererkennung Josephs und seiner Brüder, eine seiner ersten Arbeiten. Der Carton steht wiederum hier in Berlin irgendwo, dieser allerdings nicht verpackt, aber eben so unsichtbar. Da ist nichts Ueberirdisches, Ungeheures, es ist die einfachste, rührendste Scene, in einer Weise schön

dargestellt, die an das Allerschönste erinnert was die Kunst überhaupt geschaffen hat. Die Hoheit und zurückhaltende Rührung Josephs, die kindliche stürmische Freude Benjamins, die Verlegenheit der Brüder in allen Schattirungen, das ist das Ganze. Niemand ahnte das wenn er die Erzählung in der Bibel las, niemand wird es vergessen der das Bild gesehen hat, die Unschuld, die Lieblichkeit und den verständlichen Ausdruck jeder Seelenregung. Solchen Bildern weist man keinen Rang an. Sie existiren, damit ist Alles gesagt. Wer will sich hinstellen und ein Urtheil fällen und die geistige Kraft messen die hier gearbeitet hat?

Ich glaube, daß Alles was zum Wohle der deutschen Kunst geschehen kann, an diese Arbeiten anknüpfen muß. Aber nicht als Vorbilder zur Nachahmung sollen sie dienen, sondern der Geist in ihnen soll dem ganzen Volke zu Gute kommen und so erst wieder den Künstlern mitgetheilt werden, die in ihrem Anblick lernen, daß die Kunst nicht in der Erwerbung einer Fertigkeit bestehe, sondern daß sie ein Ausdruck für eigenthümliche Gedanken sein müsse. Gedanken aber sind kein Geschenk der Vorsehung, das sich erzwingen läßt. Wer nichts zu sagen hat, wozu braucht sich der zum Redner auszubilden?

Das Krankhafte, Falsche, Unglückliche unserer Zeit läßt sich auf den Trieb zurückführen, arbeiten, schaffen und wirken zu wollen, ohne vorher zu fragen ob diese Arbeit als nothwendig erfordert wurde. Bücher werden geschrieben, nicht weil die Autoren zu lehren und die Leute belehrt zu werden wünschen, sondern weil der Buchhändler und der Autor Bücher verkaufen wollen. Man schafft künstlich neue Bedürfnisse, nur um sie dann hinterher zu befriedigen und damit seinen Unterhalt zu gewinnen. Den Leuten wird weiß gemacht daß sie Haaröl auf den kahlen Kopf schmieren müssen, als die heiligste Pflicht

wird ihnen dargestellt diese oder jene Salbe zu brauchen, diese Pillen zu nehmen, diese Kuchen zu essen, diesen Wein zu trinken, diese Rheumatismusketten zu tragen, diese Bücher zu lesen, nicht weil es den Fabrikanten der Gegenstände wirklich daran läge der Menschheit zu helfen, den Leuten Haare auf den Kopf zu schaffen, ihre Verdauung zu regeln, ihre Gliederschmerzen aufzuheben, ihre Ideen durch Lektüre aufzuklären: alle die dringenden, herzlichen, edel klingenden Worte, mit denen sie die Waaren anpreisen, sind nur Leimruthen in die Ritzen der Geldkasten; Geld will man verdienen und mißbraucht die Sprache zu den Lügen, mit denen man das Publikum verlockt es herzugeben. Dieses Verfahren ist so allgemein, daß es nicht einmal mehr Unwillen erweckt, sondern als organisirtes Geschäft planmäßig zur Ausübung kommt.

Nirgends ist dies so zu einer Kunst geworden, als im Bereiche der geistigen Thätigkeit; hier findet es auch zuweilen Widerspruch. In demselben Zeitungsblatte aber, wo auf der ersten Seite ein Buch als das Machwerk eines Zusammenschreibers oder als das Produkt einer matten Feder dargelegt wird, finden wir eine Seite später das Inserat der Buchhandlung, welche das Buch mit den schönsten Worten als das Produkt tiefer Gelehrsamkeit und energischer Schreibweise charakterisirt. Und vielleicht kennt der, welcher diese letztere Anpreisung verfaßte, die traurige Entstehung des Werkes viel genauer als jener, der es noch glimpflich genug behandelte. Beim Theater und in der Musik verfährt man mit Leidenschaftlichkeit, bei der bildenden Kunst herrscht der Ton solider, aus tiefen Kenntnissen herrührender Anschauung. Und so ist die Welt voll von Produkten der Kunst, der Literatur und jeder Art von Waarenfabrikation, welchen, an sich werthlos und ohne Nutzen, die Bethörung der großen Menge Werth und Nützlichkeit verleiht. Ja, die Macht

dieser Dinge ist zuweilen so groß, und die Art, wie sie uns aufgedrängt werden, so unwiderstehlich, daß man selber, obgleich man darüber lacht und die Betrügerei durchschaut, sich dennoch mit sehenden Augen verlocken läßt.

Aber die Natur der Menschen ändert sich in diesem Punkte. Wir fangen an instinktmäßig das Reelle zu wittern. Immer mehr leere Redensarten werden außer Curs gesetzt, immer beschränkter wird das Gebiet, auf dem sie zur Anwendung kommen. Es erwächst eine Klasse von Menschen, welche, unabhängig von den überlieferten Schulideen des Lebens, sich ausbilden wie es ihnen zusagt, denen die eigene Persönlichkeit höher steht als die Ansprüche derjenigen, deren Charakter sie nicht vor allen Dingen als maßgebend anerkannten. Dieß ist das ächte bürgerliche Element, welches in England und Amerika das Gleichgewicht festhält, eine sichere Basis für den Adel und den Reichthum, ein eben so sicherer Dämpfer für die Unruhe der untersten Classen des Volks. Es ist die praktische Schichte der Gesellschaft, in die nur die vollen Kugeln einschlagen, während die hohlen in tausend Stücke springen. Sie erkennen und weisen die falschen unfruchtbaren Ideen von sich, wie sie mit einem Blicke auf einem falschen Kassenscheine die Hand des Nachstechers von der ursprünglichen ächten Arbeit zu unterscheiden verstehen. So gut wie Engländer und Amerikaner, deren Tugenden mehr politische Tugenden sind, sich durch die Pflege derselben ein gebildetes politisches Publikum geschaffen haben, das an den Geschicken des Landes Theil nimmt, eben so gut wird bei uns aus der Cultur unserer mehr als politischen Tugenden ein Publikum erwachsen, das über die Kunst ein freies Urtheil hat, weil es nicht aus Eitelkeit an ihren Werken herumschnobert, sondern weil es ein Bedürfniß ihres erhebenden Inhaltes empfindet.

Unbefangen, wie man aus dem Stadtthor in's Freie tritt, wird man dann vor Cornelius' Werke treten. Das Geschrei derer, welche behaupten, hier seien mystische, unverständliche, allegorische Begebenheiten dargestellt, verstummt. Man empfängt ein festeres Gefühl von dem Inhalte dieser Werke. Man fragt nicht mehr, ob Cornelius Katholik oder Protestant gewesen sei. Ein Theologe liest die Bibel anders als ein gewöhnlicher unstudirter Mann, beiden aber ist sie dasselbe Ehrfurcht erweckende Buch voll Wahrheit. Man stößt sich nicht am Seltsamen oder Unverständlichen darin. „Das neue Jerusalem erscheint den Menschen"; — wie dunkel und geheimnißvoll das klingt! Wer versteht das? Wen kümmert, wie das aussieht? Aber wozu sich auch dabei aufhalten? wozu bedarf es eines Titels? — Hier eine weibliche Gestalt, die von geflügelten Genien herab getragen wird, dort eine Schaar verzweifelnder Menschen, denen sie Trost bringt. Das sieht doch jedes Auge? Mehr braucht der ungelehrte Beschauer nicht, und das genügt auch. Welch eine unvergeßliche Gruppe, jene, die in trauervollen Gedanken fast versteinert zusammenhocken auf dem Vorsprung eines hohen Felsenabhangs als wäre da die Welt zu Ende! Welch ein beseligendes Anschauen entströmt den Augen des Knaben, der die erlösende Gestalt zuerst erblickt und regungslos anschaut! Andere Kinder haben sie gleichfalls entdeckt und rütteln die älteren Leute und die ganz alten auf aus ihrer dumpfen Betäubung. Welch eine reizende Composition, wie die Hungrigen gespeist und die Durstigen getränkt werden! Die Armen, welche heranschleichen; das Mädchen, das sich schüchtern zurück hält; das offene, bittende Antlitz des Knaben, der den Blinden leitet; die Gesellschaft, welche um die Tafel gelagert ist; die auftragenden Mägde; der Hund, der auch sein Theil verlangt; der Mann und Knabe, welche das Lamm schlachten. Und darüber

aufgestellt die Zeichnung (eine Lunette, welche eigentlich über das neue Jerusalem gehört), wie der Engel dem Seher Johannes die herabschwebende himmlische Gestalt zeigt. Mit welcher Neugier blickt er hinab, welches Staunen, welches Entzücken drückt jede Bewegung an ihm aus! Sind diese Darstellungen so schwer zu begreifen? Sind es nicht die einfachsten Gefühle, die jedem Menschen in die Seele greifen? Man muß sie nur erst wirklich sehen können und das Geschwätz, mit dem man einfachen Menschen den lichten Tag verdunkelt, muß aufgehört haben. Eine Zeit wird kommen, wo man sie besser kennt und genießt als heute. Solche Zeiten des freieren Blickes sind kein Traum, sie waren da in Deutschland und in Italien, glückliche Zeiten großer Männer und großer Thaten. Keine fabelhaften Tage uralter Geschichte, sondern wir sind auf's genaueste unterrichtet über sie, die Zeiten der Reformation, wo das meiste von dem Brode gebacken wurde, von dem wir heute noch zehren. Aber wir brauchen neue Vorräthe.

Cornelius ist einer von denen, die dafür sorgen, daß der Proviant nicht ausgehe. Er hat wirklich das Jahrhundert im Auge, nicht bloß den Tag oder die neueste Mode des Tages. Keinem Künstler von heute steht eine Fülle von Gedanken zu Gebote wie ihm, niemand besitzt einen so kräftigen Ausdruck seiner Ideen, keiner verharrte so unerschütterlich auf dem geraden Wege vorwärts. Selbst bei Kleinigkeiten, wenn ich das Wort brauchen darf, bei Zeichnungen zu Medaillen, Albumblättern, Entwürfen zu Arbeiten der Goldschmiedekunst, hat er immer den großen Styl angewandt. Immer tritt uns derselbe Mann entgegen. Und als solchen kennt ihn die Welt und verehrt ihn. Und in Berlin? Sollen wir hier schweigend den Zufall erwarten, der seine Werke, die in unserem Besitze sind, aus ihren Gefängnissen an's Licht holt, damit sie sichtbar werden?

Schweigen könnte man freilich, wenn es sich hier um die Anerkennung eines längst vergangenen Meisters handelte. Da erwartete man ruhig den Umschwung, daß sein Glanz eines Tages vom Staube gereinigt offenbar würde. Man genösse im Stillen die Werke und sähe mit Gleichmuth die große Menge unaufmerksam daran vorübergehen. Aber da der große Meister lebt und arbeitet, da scheint es mir eine Pflicht und eine Ehre, für ihn aufzutreten und so lange immer von neuem auf seine Größe hinzuweisen bis ein Erfolg errungen wird oder bis man seine Kräfte erschöpft fühlt.

Möchten diejenigen, deren Stimme bei dieser Angelegenheit zur Entscheidung beiträgt, von der Ueberzeugung erfüllt sein, daß Cornelius' Werke vom höchsten Werthe sind und daß sie zu Grunde gehen, wenn die Dinge beim Alten bleiben.

Man soll nicht das Unmögliche begehren. Auch der feurigste Enthusiast würde jetzt nicht das Verlangen stellen, die nöthigen acht Millionen müssen sogleich angewiesen werden, und Dom und Camposanto aus dem Boden wachsen. Aber es kann ein Lokal beschafft werden, in welchem alle Cartons auf eine richtige Weise aufgestellt, sichtbar und zugänglich sind. Dieses Lokal wird dann auch diejenigen Zeichnungen aufnehmen, mit welchen der Meister heute noch, im Vertrauen auf ihre einstige Ausführung, beschäftigt ist.

Angemessene Räume müssen diese Denkmäler des deutschen Geistes beherbergen. Ausgeführt oder nicht ausgeführt: stehen sie erst eine Zeitlang dem allgemeinen Anblicke offen, hat man sich an sie gewöhnt, ist man fähig zu sagen, man sehe wirklich, was sie enthalten, und überblickte ihren innern Reichthum, beginnen sie uns vertraut zu werden, wozu Jahre vielleicht gehören, dann wird man in zukünftigen Zeiten kaum daran glauben wollen, daß an der Unentbehrlichkeit eines solchen Besitzthums

je gezweifelt wurde, und daß ihre ganze Existenz vom Ausgange schwankender Berathungen abhängig war.

Beschlösse man jedoch, das Camposanto zu vollenden, gelänge es, den Willen zu einer Thatsache reifen zu lassen, daß noch bei Cornelius' Lebzeiten an die letzte Ausführung seiner Werke Hand angelegt und ihm so für den Ausgang seines Lebens die Beruhigung gewährt würde, die für ihn in dem sichtbaren Beginne der Arbeiten liegen muß, dann würden wir auch für uns die Beruhigung gewonnen haben, daß dem großen deutschen Maler, ich sage nicht ein außerordentliches Zugeständniß gemacht, sondern ihm nur das gewährt sei, worauf er den gerechtesten Anspruch erheben darf. Solche Leute werden von der Vorsehung nicht zum beliebigen Spielzeug in die Welt geworfen.

Was wir für ihre Werke thun und welche Ehre wir ihnen zu erweisen glauben, schließlich ehren wir doch uns selber allein, denn der Ruhm der großen Künstler ist eins mit dem Ruhme des Volks, auch wenn das Volk sich ihrer nicht einmal würdig zeigte.

Dieser Aufsatz wurde vor einer Reihe von Jahren geschrieben. Nichts ist anders geworden seitdem. Nur daß Cornelius nach Berlin zurückgekehrt ist und daß er, im zweiundachtzigsten Jahre seines Lebens, einen neuen Carton begonnen und beinahe vollendet hat: mit das Schönste das je von ihm geschaffen worden ist. Noch immer fehlt das wenige Geld, um den Werken dieses Mannes einen ständigen Aufenthalt geben zu können. Größtentheils liegen sie aufgerollt oder sonst zusammengepackt auf den Böden der Akademie. Des größten deutschen Meisters Arbeiten soll nicht die bescheidendste Stätte gewährt sein, wo sie sichtbar sind. In keinem andern Lande würde das möglich sein.

Alexander von Humboldt.

Als die Zusammenstellung von Briefen und Gesprächen, welche zwischen Humboldt und Varnhagen gewechselt worden sind, veröffentlicht wurde, war ihr Eindruck ein tiefgehender. Das Publikum verschlang die Blätter die ihm hier geboten wurden, und zwar ein Publikum aus allen Ständen.

Darüber herrschte kein Zweifel, daß mit den so aller Welt zugänglich gemachten Vertraulichkeiten (denn Geheimnisse waren es nicht) ein Mißbrauch getrieben sei, den nichts entschuldigen könnte. Wir sind durch die Zeitungen daran gewöhnt, Meinungen, Charaktere und sogar Privatverhältnisse rücksichtslos öffentlich behandelt zu sehn. Allein dergleichen beleidigt kaum mehr. Jedermann erkennt den Einfluß der momentanen Erregung. Die sich berührt fühlen, antworten entweder oder ignoriren den Angriff. Allewelt aber vergißt bald was so gesagt worden ist, und Niemand möchte darum auf Preßfreiheit Verzicht leisten wollen. Wird die Sache zu arg, so kann man sich an die Gerichte wenden. Was aber soll geschehen, wenn die einschneidenden Aeußerungen eines verstorbenen Staatsmannes, die im geheimsten Gespräch einem andern Staatsmanne gegenüber gethan worden sind, sich plötzlich aufgezeichnet und gedruckt finden?

Denken wir uns eine in bester Eintracht lebende ausgebreitete Familie. Verstimmungen welche sich in gereizten Worten Luft machen, können auch in ihr nicht ausbleiben. Sie

liegen in der Natur der Menschen und entstehen überall. Mit der Erregung aber schwindet auch die Erinnerung daran, und trotz der bösesten Reden, die hier oder dort vielleicht gefallen sind, bleibt die allgemeine Einigkeit und das Vertrauen das alte. Nun plötzlich aber entdeckte sich, nehmen wir an, es sei eine unsichtbare Hand immer dann thätig gewesen wenn gerade am empfindlichsten dieser oder jener sich über Bruder, Schwester, sogar über Eltern oder Kinder geäußert, und all diese Dinge fänden wir aufgezeichnet und gedruckt vor. Es wäre nicht möglich, ein stärkeres Gift zu ersinnen, um mit einem Schlage den geschlossensten Kreis zu sprengen. Immer wieder würde jeder neu lesen, in unvertilgbarer Schrift, was der andere über ihn gesagt, und das Vertrauen fortan vernichtet sein.

Etwas ähnliches geschah mit der Herausgabe der Briefe und Gespräche Humboldt's. Varnhagen war zuletzt noch einer der wenigen gewesen die die alten Zeiten durchlebten. Zu ihm kam Humboldt dann und wann und überließ sich dem freien Ausdrucke dessen was ihn ärgerte, betrübte und belastete. Was in seinen Briefen steht, ist in geringerem Maße verfänglich, seine mündlichen Aeußerungen aber, die wenn er wieder gegangen war von Varnhagen notirt wurden, enthalten das für Viele unerträglich Beleidigende.

Der Unterschied zwischen geschriebenen Gedanken und mündlicher Rede ist der, daß man dort stets etwas weniger zu sagen pflegt als man denkt, hier aber leicht etwas mehr sagt als man gedacht hat. Dieser Unterschied ist so stark, daß man sich beim Schreiben immer auf das berufen darf, was man, abgesehen von den einzelnen Worten, im Ganzen sagen wollte, was zwischen den Zeilen steht. Wer etwas schreibt, denkt nach und fordert Nachdenken, wer etwas spricht, empfindet und fordert Empfindung, deshalb braucht er stärkere Accente. Ich kann einem

Manne schreiben er gefalle mir nicht, in einer Art daß jeder aus dem Satze herauslieſt, ich hätte ihn einen elenden Kerl nennen wollen; dagegen wenn ich mündlich die schärfſten Ausdrücke gebrauche, bedeuten ſie immer nur, daß ich in einem beſtimmten Momente aus einer beſtimmten Urſache mich zu dieſem oder jenem Worte hinreißen ließ, das, je durchdringender es klingt, nur die geſteigerte Leidenſchaft, die mich ſelber beherrſchte, zum Ausdruck brachte. Solche Aeußerungen deshalb ſind wahr und unwahr zu gleicher Zeit, und derjenige, der ein geſprochenes Wort hinter dem Rücken deſſen, von dem es ausgeht, niederſchreibt und in die Welt ſchickt, begeht ein Unrecht.

Wenn wir alſo Humboldt's Briefe ohne ſeinen Auftrag herausgegeben, ſeine Worte ohne ſein Wiſſen aufgezeichnet und gleichfalls gedruckt ſehen, ſo fällt dieſe Handlung dem allein zur Laſt, von dem ſie ausgeht, und zwar bedarf es hierzu keines beſonderen Verdicts, ſondern die Sache richtet ſich ſelbſt. Es gibt ein Jedermann bekanntes Geſetz des Erlaubten und des Nichterlaubten. Wer dagegen fehlt, empfängt dadurch ſchon daß er fehlt ſeine Beſtrafung, und es findet keine Appellation ſtatt, denn es exiſtirt weder Kläger noch Gerichtshof. Kläger iſt die vollbrachte That ſelbſt, und Gerichtshof das Gefühl des Publikums.

Jetzt, wo das Buch den Reiz der Neuheit verloren hat, iſt es wohl erlaubt, dieſe Bemerkungen über ſein Erſcheinen aufzuzeichnen. Die Heftigkeit des erſten Urtheils hat ſich gemildert. Man iſt ſich bewußt geworden, daß die Angriffe, die es auf noch unter uns weilende Perſönlichkeiten enthält, von dieſen abgeglitten ſind als wären ſie nicht geſchehen, eine Erfahrung, die noch überall gemacht wurde wo gegen lebende Männer auch die ſchärfſten und ſogar die gerechteſten Dinge geſagt worden ſind. Es iſt, als könnte an den Menſchen, ſo

lange sie da sind, kein Urtheil Anderer haften bleiben, es wird wie Kleider abgetragen und verschwindet. Statt dessen tritt Humboldt's Charakter, wie er sich in den Briefen und Gesprächen zeigt, immer mehr als der eigentliche Inhalt heraus. Er ist todt. Ueber ihn beginnt sich ein bleibendes Urtheil zu bilden, und die Frage muß beantwortet werden, was für die Anschauung seines innersten Wesens hier zu gewinnen sei.

Er hatte so lange Jahre gelebt, daß man ihn fast noch als einen Lebenden nahm, der ein Pamphlet gegen seine Zeitgenossen in die Welt schleuderte. Man begann inne zu werden daß er todt sei. Es sind die Worte eines verschwundenen Mannes, die so sehr beleidigten. Eines Mannes, dem, so lange er lebte, nichts imponirte als die wahre, wirkliche Arbeit zum Nutzen der Menschheit, dessen unablässiges Wirken im Dienste der Wissenschaft uns wie ein Riesenwerk vor Augen steht, und der, ich spreche es aus, auch in diesem Buche nirgends seinem Charakter untreu wird.

Denn was sich seinen Aeußerungen entgegensetzen ließe: der Vorwurf des verletzten Vertrauens, der nachweisbare Widerspruch in den er selbst verfällt, wie sich aus seinen eigenen Briefen beweisen ließe vielleicht, in denen er je nach verschiedener Richtung hin dieselben Dinge lobend und tadelnd zugleich erwähnt, die erwiesene Einseitigkeit, mit der er oftmals persönliche Verhältnisse auffaßt, ändert dennoch nichts in der Sache. Er hat Personen, die er mit Varnhagen im Gespräch auf niedrige Stufe stellt, Schmeicheleien in's Gesicht gesagt, hat schlechte Bücher und Leute, die es nicht verdienten, gelobt und protegirt, hat geschwiegen wo er mit starker Stimme hätte sagen können was seine wahre Meinung war — Alles das eingeräumt: in der ächten Stimmung, die Wahrheit zu sagen, wußte er sie stets zu finden und in scharfe Worte zu kleiden. Geben wir

jenes zu, als eine weniger ideale Entwicklung seines Wesens, welche durch den Zwang der Verhältnisse vielleicht zu einer Lebensnothwendigkeit wurde, halten wir aber um so fester auch am andern und fühlen wir daß hierin das wahrhaft Unvergängliche seines Charakters liegt. Er hätte gewiß mit allen Kräften zu verhindern gesucht, daß frisch nach seinem Tode so sein Andenken preisgegeben würde, wenn er die Möglichkeit hätte ahnen können, aber da es einmal geschehen ist und das Geschehene sich nicht wieder ungeschehen machen läßt, so erkennen wir in Humboldt's Worten das eigne Gefühl über die Unerträglichkeit der Zustände, denen wir heute entronnen sind, und bestärken uns in dem Urtheil, welcher Antheil bestimmten Personen daran zuzumessen sei. In dieser Beziehung ist das Erscheinen des Buches von historischer Bedeutung. Es schlug ein. Keiner kannte die Verhältnisse wie er, keiner hätte so scharf und genau darüber zu reden gewagt. Eine Reihe der präcisesten Gedanken bot er der Nation dar. Wie ein Verhängniß kommen diese Mittheilungen. Man fühlte, die Wahrheit war es, die hier gesagt, — oder selbst hier noch verschwiegen worden war.

Humboldt erscheint rücksichtslos wenn er tadelt sowohl als wenn er schmeichelt. Keiner wird es sobald vermögen, es ihm hierin gleichzuthun, denn Niemand wird sobald wieder mit dem Zauber solcher Autorität umgeben dastehen. Er lobte maßlos. „Interessant, bedeutend, trefflich, geistreich“ waren die geringe Scheidemünze, die er unangesehen beinahe jedem wie einem Bettler in die Hand drückte. Aber meistens doch nur denen, die er für Bettler hielt. Selbst eine Bezeichnung wie „theurer, werther Freund“ gehörte unter Umständen in dieselbe Kategorie. Er wandte sie an wie die Italiener ihr molto amico mio, ottimo amico, was so etwa einen oberflächlichen Bekannten bedeutet. Lobeserhebungen über Menschen und Werke die er nie

gekannt, scheute er sich nicht auszusprechen. Es war ihm das zur Gewohnheit geworden, wie das Verleihen von Orden und Titeln zur Gewohnheit werden muß, da es doch menschenunmöglich ist, daß der, von dem diese ausgehn, alle die damit bedachten oft auch nur dem Namen nach kenne. Humboldt aber hat gewiß neben den wenigen, die er vielleicht übermüthig machte durch seine in Worten so verführerisch klingende Anerkennung, sehr vielen durch sein Lob genützt und sie sich selbst gegenüber auf eine höhere Stufe gehoben. Seinen Worten, und wenn es Schmeicheleien waren zu denen wenig Grund vorlag, wohnte die Kraft inne, denen, an die sie gerichtet waren, einen edleren Respekt vor sich selbst zu geben und sie anzuspornen, das Ideal der eigenen Thätigkeit, das ihnen als ein erfülltes beinahe fertig entgegengehalten wurde, nun in der That zu erfüllen. Indem er sich dem, der sich an ihn wandte, in unmerklicher Herablassung gleichzustellen schien, wußte er ihm ein Gefühl seiner Thätigkeit einzuflößen als arbeite er mit ihm zusammen dem geistigen großen Ziele der Menschheit entgegen. Man fühlte doch, das glänzende Licht in das sein Lob versetzte, ging von ihm aus. Er nahm die Menschen in solchen Augenblicken als hätten sie Alles schon geleistet was sie im besten Falle einst vielleicht leisten konnten; weil er in ihnen die Fähigkeit erkannte, sah er sie als schon entwickelt und gereift an. Möglich wohl, daß bornirte Naturen dies Gold für baare Münze nahmen, das sich vollwichtig weiter geben ließe; meistens sind es derartige Fälle, die öffentlich bekannt geworden sind, Niemand aber kennt all' die verborgene, fördernde Wirkung, die ohne Schaden der eignen Bescheidenheit anderen zu Theil ward, die sich von einem einzigen solchen Sonnenblicke des Lobes für immer erwärmt und gehoben fühlen.

Humboldt hatte den Trieb, die Dinge in brillantem Lichte

zu sehen. Seine Neigungen wie seine Abneigungen haben etwas Ueberschwängliches. Sein Styl zeigt das, er erkennt es Varnhagen gegenüber an, er hat etwas blühendes, oft zu voll blühendes. Gern gibt er den Hauptworten ein Geleite stattlicher Adjektiva und den Perioden eine volltönende Rundung. Um so kälter, trockener erscheinen seine Worte dann da, wo sich durchaus keine Gelegenheit idealer Anschauung darbietet. Mit wegwerfender Miene spricht er sich aus. Was er aber so verurtheilt, sind nicht die mangelnden Kräfte bei gutem Willen, sondern es ist die Selbstüberhebung, die sich breit macht um andern das Licht zu nehmen. Man gehe das Buch durch, beleidigender Tadel ist immer nur ausgegossen auf die, welche ihre Tendenzen verdüsternd der Welt aufzudringen suchen. Humboldt will keine Schranken anerkennen die der freien Bewegung des Geistes gesetzt werden; Niemand soll auf diesem Gebiete gewaltsam den Wegweiser spielen wollen, Niemand seine Façon als die alleinseligmachende durchführen dürfen, gleichsam als legitimer Unterbeamter der höchsten Weisheit sich gerirend, die der Welt auch ohne Polizei die rechten Wege zeigt. Wer Humboldt's Urtheile, auch die bösesten, so betrachtet, muß das Gefühl der Freiheit darin empfinden, von dem er niemals verlassen wurde und der sein Leben und seine Neigungen gewidmet waren.

Gelegenheit diese Gedanken auszusprechen bietet ein kleines Buch, das unter dem Titel „Briefwechsel und Gespräche Alexander von Humboldt's mit einem jungen Freunde“ bei Franz Duncker in Berlin erschienen ist. Sein Verfasser nennt sich nicht, deutet sich gleichwohl genugsam an, um kraft einiger Erkundigungen wohl zu ermitteln zu sein. Doch ist in der That für die Schrift wenig daran gelegen, wer er sei; die Angaben genügen völlig, daß er im Jahre 48 als Student in Berlin lebte und sich heute als Privatmann in England befindet. Das

Buch bringt einige Briefe Humboldt's ohne Interesse, sein Hauptinhalt besteht in Aufzeichnungen über eine kleine Anzahl von Besuchen und Unterhaltungen, die auf einen Zeitraum von neun Jahren vertheilt sind.

Humboldt, der im Jahre, seiner eigenen Angabe nach, etwa 3000 Briefe schrieb und von Tag zu Tag ganze Quantitäten neuer Gesichter kennen lernte, ließe sich sicherlich in einer heute noch ganz unübersehbar reichlichen Weise aus den so gebildeten Verhältnissen darstellen. Die Welt muß voll sein von Leuten, die Briefe mit ihm gewechselt haben und in mündlichem Verkehre mit ihm standen. Ohne Zweifel könnte man aus den Beisteuern nur Weniger hier in Berlin dicke Bücher zusammenbringen, die bei weitem interessantere Dinge enthielten als bis jetzt bekannt geworden sind. Eine sündfluthliche Ueberschwemmung von Briefen und Erinnerungen wäre denkbar wenn alle Portefeuilles sich öffneten, durch welche die wenigen Bogen, von denen hier die Rede ist, durchaus überfluthet werden müßten; indessen bis dies geschieht, werden sie immerhin Anspruch machen dürfen, als ein Beitrag zu der Kenntniß des großen Mannes eine neue Seite seines Wesens zu zeigen, oder, wenn sie schon als bekannt gelten will, einige schöne Beweise über die Art zu bringen wie sie sich entfaltete.

Wir sehen wie ein junger Student sich Humboldt nähert und von ihm herangezogen und festgehalten wird, und dieses Verhältniß gewährt uns das angenehme, den Augen der heutigen Zeit fast entschwundene Bild einer fast nur noch in antiken Vorbildern lebendigen Wechselwirkung. Hier ein Jüngling, voll von idealen Gedanken und von Sehnsucht sie auszusprechen, dort ein Greis, ihn anhörend und in fast unschuldiger Hingabe ausführliche Antworten ertheilend. Wie Sokrates, wenn er in Xenophon's Darstellung Kindern ernsthaft Rechen-

schaft auf ihre Fragen ablegt, oder bei Plato unter Jünglingen ohne Einbuße seiner Würde sich tief bewegenden Gesprächen über die höchsten Probleme hingiebt, hören wir Humboldt über die Unsterblichkeit und über die Ziele der Menschen reden.

Wie verwirrt ist das gemeine Leben des Tages, wie vergessen wir, welche einfachen, alle Lebensalter gleich anregenden Fragen uns dennoch nur im tiefsten Herzen ergreifen, wie rührt es uns, wo wir auch diesem Anblicke begegnen, wenn das die Welt verlassende erfahrungssatte Alter der hoffenden Jugend seine milden Gedanken vertraut. Das liegt auch als die schönste Anziehungskraft in Eckermann's Gesprächen mit Goethe. Goethe's Tod und der Humboldt's bilden hier wie dort den natürlichen Schluß des Buches. Wie wenigen, deren Alter von Ruhm beschattet war, wurde das Glück zu Theil, sich so in behaglicher Ruhe der Jugend gegenüber aussprechen zu dürfen; wie wenigen, die jung sich danach sehnten in dieser Weise dem Alter zu begegnen, wurde dies gegeben, und damit für das ganze folgende Leben das unverwüstliche Gefühl höheren Daseins, das die Frucht eines solchen Verkehres ist.

Denjenigen aber, welche diese Lehren vom Alter empfangen haben, kann die Erinnerung daran nie schwinden. Alles Verdienst des kleinen Buches liegt in der Darstellung Humboldt's von dieser Seite, und fast zum Erstaunen ist es, daß sein Verfasser, nachdem er so sehr den idealen Kern seiner Arbeit erkannt und hervorgehoben hat, einige, wenn auch nur wenige Urtheile Humboldt's über in Berlin jetzt noch lebende Männer mit einschließen konnte.

Es giebt eine Grenze in solchen Mittheilungen. Goethe wollte, daß zwanzig Jahre nach seinem Tode verstrichen, ehe die Lücken in seinem und Schiller's Briefwechsel ausgefüllt würden. Und als Goethe selbst starb, war dieser Briefwechsel schon

weit über zwanzig Jahre alt. Mag dieses Zartgefühl ein zu weitgetriebenes sein, keinenfalls aber wird der welcher sich zur Gesellschaft gebildeter Männer rechnen will, und darauf macht doch wohl jeder Anspruch, der überhaupt weiß was diese Gesellschaft bedeutet, sich erlauben dürfen, tadelnde Aeußerungen über Mitlebende, die mündlich gegen ihn geschehen, drucken zu lassen. Humboldt's Tod ändert daran nichts. Und gerade, nachdem durch das Buch, von dem oben gesprochen worden ist, ein so eclatanter Verstoß gegen die Sitte geschah, hätte der Verfasser doppelt vorsichtig unter dem wählen müssen was er sagte und was er fortließ. Dasselbe gilt vielleicht von der Stelle, wo er sein an Humboldt gerichtetes Gedicht diesem vorliest und berichtet, er sei von ihm „zu wiederholten Malen mit Ausdrücken des Lobes unterbrochen" worden. Ich gestatte mir diesen Tadel, da ich einer anonymen Persönlichkeit gegenüberstehe.

In einer Beziehung jedoch nehme ich das eben Gesagte zurück. Wo es sich um Männer wie Goethe und Humboldt handelt, erscheint es fast als eine Unmöglichkeit, daß irgend eine ihrer Aeußerungen, die irgendwo im Gedächtnisse des Menschen oder auf dem Papiere haften blieb, zurückgehalten werden könne. Was Goethe in den flüchtigsten Momenten geäußert, ist aufbewahrt und gedruckt worden, fast als wäre es ein Naturprozeß der hier arbeitete. Man kann daher den Einzelnen, durch die es geschah, Vorwürfe machen, nicht aber das Geschehene an sich als etwas zu Verhinderndes ansehen. Peinliche Gefühle bringt es für Viele mit sich, aber was nützt es, sich darüber zu beschweren, wo eine Art von Nothwendigkeit zu walten scheint? Es sollte so sein, daß solch ein Mann, der Alles sah, Alles hörte, abwog und ein deutliches Urtheil darüber aussprach, unser Zeitalter durchwandelte. Es war diesen Urtheilen die Kraft verliehen,

im Gedächtniß der Menschen zu beharren und einst hervorzubrechen; und in die Menschheit wiederum war die Neugier gelegt worden, mit der ein Jeder begierig danach greift und durch die immer mehr wahrscheinlich von dieser versteckten Waare ans Tageslicht gelockt werden wird. Und welch ein Gewinn! Funfzig bis sechszig Jahre der Epoche lagern so in Humboldt's Mittheilungen und geben der Zukunft ein Bild der Dinge die an ihm vorübergingen. Nimmt man dazu was vor und mit ihm Goethe durchlebt und in ähnlich allumfassender Weise mit schriftlichen Randglossen seines Geistes versehen hat, so sehen wir fast ein Jahrhundert in den Aeußerungen der beiden großen Geister abgespiegelt. Auch andere Nationen haben ihre Memoirenschreiber, keine aber Zeugnisse die von solcher Höhe herab ausgefertigt wären. Beide im Verkehr mit den hervorragendsten Männern der Welt, beide im persönlichen Auftreten sich scheinbar unterordnend oft den Forderungen einer Etiquette, die sie sogar vielleicht bedurften weil sie in langen Jahren an deren äußerliche Formen gewöhnt waren, dennoch im Herzen der fortschreitenden Freiheit zugethan und von Verachtung erfüllt gegen die, welche sie zu läugnen, zu umgehen oder zu verringern strebten.

Diese Liebe zur Freiheit, oder, um einen prosaischeren Ausdruck zu brauchen, die Forderung geistiger Unbefangenheit in allen Fragen ist es, die die Deutschen überhaupt vor anderen Nationen auszeichnet, kein Wunder also wenn sie sich als Charaktergrundzug unserer großen Männer kundgiebt. Sie macht es uns möglich, das Fremde aufzunehmen ohne unsere eigene Natur zu ändern, in allen Ländern zu wohnen und unser Vaterland mit dahin zu tragen, jenen wahrhaft christlichen Patriotismus zu hegen endlich (ich nehme christlich hier nicht im kirchlichen sondern im ethischen Sinne), der nicht im Hasse gegen

andere Völker sondern in der Liebe zu ihnen besteht. Geläugnet soll nicht werden, daß für das politische Leben, wie es sich in unseren Tagen gerade für Deutschland gestaltet hat, eine Erwiederung des Hasses den die Dänen gegen uns hegen, einer Abneigung, die die Russen beseelt, eines Hochmuthes mit dem Franzosen und Engländer uns betrachten, den Deutschen wohl anstände. Werden wir aber nicht immer unnatürlich wo wir so Gleiches mit Gleichem zu vergelten versuchen? „Der gute alte Goethe träumte in seinem Alter von einer Weltliteratur", lautete lange Zeit das Urtheil der Kritik über ihn: er träumte nicht bloß, man verstand ihn nicht, er sah sie voraus! In Humboldt ward diese von Deutschland ausgehende Weltliteratur deutlicher in die Wirklichkeit geschafft. Das kleine Buch, von dem hier die Rede ist, liefert einen neuen Beweis dafür, wie wenig er sich mit seinen Gedanken innerhalb der politischen Grenzen von Deutschland hielt.

Der junge Mann, dem die Lage der Dinge in Preußen nicht zusagte, faßte den Entschluß, nach Nordamerika überzusiedeln. Humboldt denkt nicht daran ihm abzureden. Der offene Brief in französischer Sprache, den er ihm an alle Amerikaner als Empfehlungsschreiben mitgiebt, ist ein großartiger Beweis der Macht, deren er sich bewußt war. Wie ein Fürst schriebe: „Wir, von Gottes Gnaden, thun kund und zu wissen allen denen, welchen dies zu Gesicht kommt 2c.", beginnt Humboldt: „Alle diejenigen, welche in den Vereinigten Staaten und in den übrigen Ländern Amerika's meinem Namen und meinen Amerika betreffenden Arbeiten eine wohlwollende Kenntniß gewidmet haben, sind gebeten, Herrn Dr. . . . , personne distinguée par ses talents et la noblesse de son charactère, mit Güte aufzunehmen, 2c." Welcher Fürst wäre im Stande, einen solchen über die ganze Erde gültigen Paß

auszufertigen? Ich denke, Jemand der aus sich selbst allein, ohne daß ein Mensch ihm die Wege wies, solche Macht über die Geister der ganzen Welt sich zusammeneroberte, darf wohl mit den Dingen und Personen, die seine Umgebung bilden, auch etwas als grand Seigneur umgehen und mit leichtem Scherze nebenbei bemerken, daß der König Ernst August von Hannover ihn gewiß gern aufhängen würde wenn er es könnte.

„Alle Briefe an mich werden erbrochen", schreibt er dem jungen Manne zu gelegentlicher Warnung, ganz in demselben Tone als sagte er: Nehmen Sie sich draußen in Acht beim Treppenaufsteigen, es sind da ein Paar Stufen von faulem Holze, bei denen Sie durchbrechen könnten wenn Sie darauf treten. Ebenso spöttisch deutet er ein anderesmal die Ueberwachung an, welche ihm die Berliner Polizei angedeihen ließ. Humboldt fühlt sich ganz als den Bewohner eines Planeten, dessen Natur er besser kennt als irgend einer, den er innerlich und äußerlich durchforscht hat, und indem er an die Jahrtausende denkt, in denen die Weltveränderungen sich gestalten, an die Millionen Meilen, nach denen da die Entfernungen gemessen werden, fühlt er die ganze Erde als sein Vaterland und sieht ironisch lächelnd dem Spiel eines unbequemen, aber vergänglichen Despotismus zu, ohne daran zu denken daß dergleichen zu bekämpfen sei. Er wartet es ruhig ab, er weiß es aus Erfahrung, welch ein Ende es zu nehmen pflegt. Und statt mit alten Leuten über die Vergänglichkeit der Dinge zu jammern, behandelt er sein eigenes Alter und seinen Tod leichthin und bestärkt die aufwachsende Jugend, festzuhalten am Unvergänglichen und das Vergängliche als großer Herr zu betrachten und zu behandeln wie er selber zu thun pflegte. Das Unvergängliche aber ist die geistige Arbeit.

Möge ein günstiges Geschick walten, daß, wo Alexander

von Humboldt stand, ein Anderer auftrete, der gleich ihm an höchster Stelle die Würde der Kunst und Wissenschaft verfechte, das Richtige, Förderliche vermittle und das Unfruchtbare zu verhindern wisse. Der, wie er, allen Emporstrebenden in unermüdlicher Dienstbarkeit gefällig, mit Rath und That zu helfen strebe, und wenn verdüsternde Zeiten kommen sie gleich ihm, als vergängliche Wolken verspotte, dennoch aber auch sie zum Dienste des Fortschrittes, wenn irgend möglich, auszubeuten verstehe. Mag dann auf zehn, die es in Wahrheit verdienten, einer, oder sogar ein zweiter dazu, mit durchschlüpfen, dem seine Fürsprache unverdientermaßen zu Theil ward: zeigen würde sich der hohe Nutzen eines solchen Mannes ebenso glänzend, als sich empfindlich heute schon der Mangel fühlbar macht, der durch seinen unersetzlichen Verlust entstanden ist.

Dante und die letzten Kämpfe in Italien.

I.

Die Versuchung, politische Zustände vergangener Zeiten mit denen der Gegenwart zu vergleichen, liegt so nahe, daß ihr oft nachgegeben wird. Die Geschichte weist eine Wiederkehr von Entwicklungsstadien auf; die Dinge schreiten vorwärts und kehren nicht zurück in die alten Gleise, aber die neuen Gleise schlängeln sich in ähnlicher Bewegung.

So erlebte die Menschheit mehr als einmal das Aufgehn engaristokratischer Herrschaft in die breite Gewalt der allgemeinen Masse, oder die Erhebung tyrannischer Macht über der Zerrissenheit der Parteien, die einander nicht im Gleichgewichte zu halten vermochten. Und selbst die Geschicke der Einzelnen scheinen beim Eintritt solcher Umschwünge ähnliche Bahnen einzuschlagen. Wie bei den Völkern lassen sich bei den Personen Parallelen ziehen, zwischen denen Hunderte von Jahren liegen. Fast mathematisch gleiche Schachstellungen der Verhältnisse überraschen uns, bei deren Anblick wir vergessen, wie anders doch die Spiele hier und dort begonnen wurden und wie verschieden ihr Ausgang war. Und bei der Vergleichung solcher Crystallisationen von Ereignissen bilden sich Resultate, welche, den Schein höherer geschichtlichen Gesetze annehmend, nicht nur die die eigene Zeit erläutern, sondern auch dunkle Partien weit ab-

gelegener Begebenheiten plötzlich enträthseln, daß sie uns erhellt und verständlich dünken.

Die Geschichtsschreibung, die sich mit solchen Vergleichen beschäftigt, verfolgt insgemein zwar momentan politische Zwecke. Dennoch läßt sich eine auf den Gewinn solcher Formeln der allgemeinen Entwicklung abzielende Betrachtung der Erlebnisse der Menschheit denken, der es nur um Erkenntniß und um Gerechtigkeit zu thun ist. Alle Geschichtsschreibung ist doch nichts anderes als ein Darstellen vergangener Dinge im Spiegel der Gegenwart; unbewußt macht auch der Unparteiische die eigenen Tage zum Hintergrunde der Figuren die er auftreten läßt. Warum soll dieser Hintergrund nicht dann und wann in deutlicher Gestaltung hervortreten dürfen, ja die Vergangenheit oder eine bestimmte Epoche aus ihr selbst zum Hintergrund zurückgedrängt werden, dem die heutige politische Bewegung die Figuren liefert? Wir betrachten die Ereignisse gewöhnlich in dem Sinne, daß wir aus den ältesten Tagen, dem Anfange der Dinge, heranrücken zu den unsern: warum nicht einmal mit der Darstellung der unseren beginnend rückwärts schreiten? Alles was irgend welchen Nutzen in sich trägt, gestattet eine praktische und natürliche Behandlung. Vergleiche verschiedener Epochen unter sich, des Heute mit dem Ehedem, des Ehedem mit dem Heute, der Personen, der Nationen, der Länder untereinander: all das läßt sich in belehrungsreicher Weise ausbeuten; auf die natürlichste Art werden wir so den allgemeinen Fortschritt gewahr und erkennen die Vortheile der Gegenwart. Kein einfacheres Mittel, die Leichtigkeit der heutigen Kriegführung darzustellen, als die Feldzüge Cäsars oder eines der Feldherren des Mittelalters oder selbst Friedrichs des Großen mit der Voraussetzung betrachten, als hätten ihnen die heutigen

Chausseen, Eisenbahnen, Dampfschiffe und neuesten Geschütze zu Gebote gestanden.

Was aber würde man zu einem Versuche sagen, die Frage zu lösen, ob Friedrich der Große sich heute für glatte oder gezogene Geschütze erklärt, ob Karl der Große das Königreich Belgien anerkannt, ob Friedrich die heutige preußische Verfassung beschworen haben würde? Worin liegt das Absurde solcher Fragen? Es erschiene doch natürlich, den heutigen Liberalen in Preußen, wenn sie auf Friedrich's Toleranz und kühne Politik hinweisen, einzuwerfen: wenn ihr ihm selber damals, als er noch lebte, so hättet kommen wollen, würde er euch schon den Mund gestopft haben. Wohl, aber er würde es nicht thun wenn er jetzt lebte, antworteten sie. Und dennoch, obgleich dieser Streit offenbar nicht zu entscheiden ist, berufen sich fort und fort die Liberalen auf Friedrich wie auf den ihrigen, und die entgegengesetzte Partei will wenig von dem Könige wissen, der doch seinen Adel und seine Soldaten mehr bevorzugte als jetzt überhaupt einem Könige möglich wäre, und der in jedem Sinne ein absoluter Monarch war.

Woher diese Widersprüche? Unter welchen Bedingungen dürfen sich politische Parteien der Gegenwart auf Männer der Geschichte berufen?

Was mich anreizt, diese Frage aufzustellen, ist die von Prof. Karl Witte erschienene Broschüre über „Dante und die italienische Frage" (Halle 1861), worin Dante zur neuesten Umgestaltung Italiens in Beziehung gebracht und die Beweisführung unternommen ist, daß der große Dichter und Staatsmann, weit entfernt, sich den Vorgängen der letzten Tage günstig gestimmt zu zeigen, vielmehr sich von ihnen als einer verderblichen Wandlung der Geschicke seines Vaterlandes abge-

wandt und sie mißbilligt haben würde. Statt von Haß gegen die Deutschen erfüllt zu sein, habe er, von dankbarer Liebe gegen sie beseelt, ihr Regiment gebilligt und herbeigesehnt; gegen den Umsturz des Bestehenden habe er sich gestemmt; unbekannt sei ihm das einige Italien gewesen, wie es heute proclamirt wird, sondern das Land ein geographischer Begriff, (für ihn damals wie für Metternich im laufenden Jahrhundert) und sein einziges Heil die gliedschaftliche Unterordnung unter das deutsche oder römisch-deutsche Kaiserthum. Nicht blos als ein Irrthum, als bewußte Täuschung müsse es angesehen werden, wenn die italienischen Liberalen, die Anstifter der heute sich vollziehenden großen Revolution, Dante als den Urvater ihrer Gesinnungen verehrten.

Die Namen bedeutender Liberalen werden aufgezählt, welche ihre Studien Dante zuwandten: Mazzini, der eine nachgelassene Arbeit Ugo Foscolo's über Dante herausgab, Tommaseo, der Exdictator von Venedig, einer der geistreichsten neueren Erklärer, und Andere. Dies kurzweg der Inhalt des kleinen Buches, das aus 47 Seiten besteht.

Es erscheint fast als eine Sache die sich von selbst versteht, daß wer derartige Ausführungen unternimmt, ein Gegner der italienischen Einheit neuester Bildung sein müsse. Das Thema schon bringt es mit sich. Der Verfasser indessen giebt sich als solcher nicht geradeweg zu erkennen, ja lehnt es ausdrücklich ab*), durch seine Beantwortung der Frage: in wieweit diejenigen, von denen die letzte Umgestaltung Italiens ausgeht, sich auf Dante berufen dürften, irgendwie über die Wirren der Zeit entscheiden zu wollen. Er vermeidet, ein geradezu verwerfendes Urtheil über die letzten Vorgänge und heutigen

---

*) S. 44.

Zustände auszusprechen: objectiv und als Gelehrter will er Dante's etwanige Stellung zur letzten Bewegung erörtern, — und doch ist die Art, wie er dieses Versprechen erfüllt, kaum als objective Darstellung zu bezeichnen, und damit von vornherein ein Widerspruch in seine Schrift gekommen, welcher ihr gerade in der Hauptsache den Vorzug der Klarheit entziehen mußte.

Die Einheit Italiens, behauptet der Vortrag *), wie sie Dante verkündet habe, sei eine völlig verschiedene gewesen von der, welche in unsern Tagen auf den Wegen des Umsturzes verwirklicht werden, oder wie es andern Orts heißt **), durch Rechtsbruch und Gewaltthat durchgeführt werden solle. Mit diesen Worten ist, mag der Wille dazu noch so ausdrücklich abgelehnt werden, dennoch über die Wirren der Zeit sehr deutlich entschieden worden. Und von diesem Standpunkt schreibt der Verfasser des Vortrages durchaus. Das Versprechen, bei einer Aufgabe, wie er sie sich gestellt, parteilos bleiben zu wollen, war ein unerfüllbares in sich. Parteilos können wir nur da sein, wo die Dinge, die wir betrachten, völlig losgelöst werden von den Leidenschaften, welche die eigene Zeit bewegen. Parteilos ließen sich Dante's Zeiten heute wohl betrachten, wenn man von Grund aus überzeugt wäre, daß das, was im 13ten Jahrhundert Katholicismus, Aristokratie, Kaiserthum und Bürgerthum bedeutete, keinen gemeinschaftlichen Inhalt mehr mit dem besitze, was von uns heute unter diesen Worten verstanden wird; daß der Kampf der Guelfen und Ghibellinen, der Städte und des Adels, des Kaisers und der geistlichen Gewalt ausgebrannte Vulkane seien. Sobald sie aber anders angesehen werden, sobald man, wie der Verfasser des Vortrages thun

---

*) S. 43 **) S. 23

will, danach fragte, ob es denn möglich sei, daß Dante, der Verfasser des Buches über die Monarchie, ein Freund oder sogar der geistige Urheber der heute obsiegenden Bewegung genannt werden dürfe, hat die Parteilosigkeit ein Ende, und man hätte, scheint mir, besser gethan, dies ohne Weiteres einzugestehen, statt es abzulehnen und dennoch nicht verleugnen zu können.

Denn dieses Buch über die Monarchie enthält nicht nur kein Wort, welches Dante etwa als einen Anhänger der heute sogenannten legitimen Fürstenherrschaft kennzeichnete, sondern überhaupt nichts, was auf die jetzigen Verhältnisse in der Weise bezogen werden könnte, daß sich daraus Dante's politische Stellung zur italienischen Politik neuesten Tages construiren ließe.

II.

Die Zeiten, in denen Dante lebte, waren die, als nach dem Sturze der Hohenstaufen, welche zuletzt die Idee des die ganze Erde umfassenden Kaiserreiches aufrecht erhielten, sich kein Arm mehr fand, um mit dem Schwerte des Reiches in der Faust dafür kämpfen zu wollen.

Aber der Gedanke bestand fort, er war zu tief eingewurzelt. Wie heute noch ein ächter Katholik, und wenn er niemals etwas mit Rom zu thun gehabt, nur die eine untheilbare Kirche kennt mit ihrer unvergänglichen Spitze, dem römischen Papste, so erblickte damals die gesammte Menschheit, als Staatsorganismus aufgefaßt, ihre Spitze im römischen Kaiser, mochte nun einer vorhanden sein oder nicht, und selbst diejenigen erkannten ihn als ihre von Gott eingesetzte Obrigkeit an, die sich nichts von ihm befehlen lassen wollten. Man opponirte, aber man leugnete nicht.

Die Menschen saßen zu fest alle noch an der Stelle wo sie geboren waren, und in den Gedanken die ihre Väter ihnen vererbten, als daß eine tief in den Geistern haftende Anschauung, wie die vom Kaiserthume, sich rasch hätte verlieren können. Jahrhunderte lang bestand sie fort, als das alte Wesen des römischen Reiches längst zu einer Fabel oder dunklen Ahnung nur geworden war. In jenen Zeiten war der gemeine Mann nicht klarer über den höheren Inhalt des Staatslebens, dessen Theil er war, als unmündige Kinder über das Geldvermögen ihrer Eltern sind. Ueberall gab es alte, unvordenkliche Rechte, Gewohnheiten und Sitten, die Niemand antastete. Die Völker standen einander in märchenhaftem Lichte gegenüber, und dies Märchenhafte machte sich in allen Anschauungen geltend. Wie eine dunkle höhere Macht zog der Kaiser umher durch die Länder, immer in Bewegung, die höchste Gewalt wo er auftrat, und wie eine ferne, strahlende Sonne thronte das Papstthum in Rom, unbeweglich und unzerstörbar.

Das Emporkommen der Städte, das will sagen, die sich hinter festen Mauern allmählich entwickelnde und concentrirende Cultur, bildete die ersten festen Inseln in diesem Meere politischer Unklarheit. Hier fühlte man, wie mächtig man in sich allein sei und daß man des Kaisers entbehren könnte. Zwischen den Städten entstanden Fehden und Freundschaften, bei denen er weder mitzureden noch zu schlichten hatte. Die Nationalitäten bildeten immer bewußter ganze in sich beschlossene Körper, deren Kriege untereinander die höhere Entscheidung des obersten Lenkers verschmähten. Ueberall Selbstbewußtsein und Abfall von der alten Lehre. Die Kreuzzüge sollten zu wiederholten Malen als eine einige großartige Action nach außen das innen zerfallende neu zusammenbacken: es gelang zu Zeiten, dann aber dienten sie selber nur dazu, den allmächtigen Zwie-

spalt zu befördern. Venedig und Genua, um diese beiden als glänzendste Beispiele zu nennen, sogen aus ihnen die Kraft der Unabhängigkeit. Die letzten Kämpfe der Hohenstaufen schon galten nicht mehr der Herrschaft über die Völker, sondern sie führten ihre Kriege als Repräsentanten ihrer Dynastie, welche im Besitze Neapels Herrin der italienischen Politik war. Die Städte, der Papst und Frankreich machten ihnen das streitig. Nach dem Unterliegen der Hohenstaufen trat Frankreich siegreich in ihre Stelle ein. Deutschland gab die hohe Stellung, die es in Europa spielte, auf. Mit seiner Macht begann seine Cultur zu sinken, während die der romanischen Völker emporstieg. Immer aber noch hatte man für die Gestaltung der Dinge den alten Gedanken des untheilbaren überragenden Kaiserthumes und dafür schlugen sich die Parteien in Italien.

Das, warum man in Wahrheit kämpfte, war einfach der Besitz an den Dingen. Die französische Partei, die Nationalen, die Guelfen, die sich auf den Papst beriefen, als eine über dem Kaiser stehende Macht, glaubten sich der Anerkennung der Rechte überhoben, welche ohne die Bestätigung der Kirche einzig aus kaiserlicher Verleihung stammten. Die deutsche Partei, die Ghibellinen, hielten fest oder suchten wieder zu erobern. Das machte diese Kämpfe so langwierig und der Theorie nach unbeendbar. Es handelte sich um die Existenzen. Unterliegen war eins mit in die Verbannung gehen; in die Verbannung gehen eins mit die Gelegenheit abwarten zu siegreicher Rückkehr. Und indem das Jahrzehnte dauerte, deren eins dem anderen folgte, wurde dieser Zustand des Kampfes allmählich der gewöhnliche, ja der natürliche in Italien. Ueberall zwei Lager mit wechselndem Glücke. Als schwämme bei einem Fahrzeuge die Hälfte der Mannschaft im Wasser nebenher, erkletterte endlich einmal das Schiff und würfe die andere hinaus, die dann

ihrerseits nebenherschwimmend den günstigen Moment erwartete, so ging es in den Städten zu. Nicht etwa der Adel stand als die Ghibellinen dem Bürgerstande als den Guelfen entgegen, sondern beide waren gespalten. Und weil der Mangel an vereinten Geldmitteln, an Verkehrsstraßen und an dauernder Autorität eines Einzigen nachhaltige planvolle Kriege fast unmöglich machte, sondern überall abgesonderte lokale Kämpfe fortflackerten, so hielt sich dieser Zustand in hoffnungsloser Stätigkeit aufrecht. Lauter kleine Fehden. Große Armeen, wenn sie sich manchmal bilden, doch nur aus einer Vereinigung kleiner Theile bestehend, ohne innere Organisation. Deshalb gewaltige Heere oft eben so plötzlich verschwindend als sie zusammenfließen. Der Boden saugt sie auf gleichsam. Kaiser, heute an der Spitze langer Züge, haben morgen keinen Mann mehr. Der Soldat führte Krieg auf eigene Faust und eigene Rechnung. Zwischen der festen Gliederung der heutigen Völker und derer des alten römischen Reiches bilden jene Jahrhunderte eine seltsame zwischen Auflösung und Gestaltung schwankende Mitte. Gerade bei solchen Zuständen aber formen sich die Charaktere am festesten.

Florenz, Dante's Heimath, war kaiserliches Lehen. Sammt dem übrigen Toskana gehörte die Stadt zu jener berühmten Erbschaft der Gräfin Matilde, die ihr Land der Kirche vermachte. Die Kaiser erkannten die Schenkung nicht an, die Päpste dagegen acceptirten sie wohl, und so standen sich nun bei den Kämpfen im Innern der Stadt der päpstlich und kaiserlich gesinnte Adel gegenüber, beide ihrer Idee nach berechtigt zur Herrschaft, das will sagen, zur Machtvollkommenheit sich gegenseitig zu vertreiben. Beiden galt Unterdrückung der anderen Partei für Freiheit. Neben den Waffen kämpften die Geister. Die Guelfen suchten darzuthun, daß der Kaiser dem

Papste zu gehorchen hätte, daß der Papst das „größere Licht" sei, ohne seine Bewilligung stände dem Kaiser kein Recht zu. Die Ghibellinen trennten ihrer Theorie nach beide Gewalten und verfochten die unabhängige kaiserliche Politik. Der Kaiser sollte kommen und sie unterstützen, deshalb riefen sie ihn so sehnsüchtig herbei. Dante, in seiner Jugend ein Guelfe, wurde, wie es scheint, mehr durch die Veränderung der Parteien zueinander, die sich nicht bloß in zwei große Lager, sondern in eine ganze Reihe wechselnder Mittelnüancen spalteten, als durch plötzliche politische Bekehrung aus einer anfangs guelfischen Position im Centrum mehr und mehr zur andern Seite hinübergedrängt, bis er sich mitten unter die Ghibellinen verschlagen sah. Leidenschaftlich von Natur, seiner Kraft sich bewußt und dessen was er bereits im Kriege und bei Unterhandlungen geleistet, sucht er für seine Genossen zu wirken wie er dies immer gethan: das Buch über die Monarchie ist eine dieser Anstrengungen. Mit logisch wissenschaftlicher Schärfe will er in ihm die Berechtigung seiner Sache darthun, wie sein ganzes großes Gedicht die Verdammung seiner politischen Feinde und die Verherrlichung der Freunde zum Inhalt hat. Dieses im Exil geschrieben, jenes vielleicht früher, in Zeiten als er noch sanfter gesinnt war und sein Schicksal noch nicht die entscheidende Wendung genommen hatte.

III.

Dante's Werk ist betitelt De Monarchia, lateinisch abgefaßt und in drei Bücher eingetheilt.

Das erste Buch beginnt mit dem Beweise von der Nothwendigkeit des kaiserlichen Regimentes überhaupt. Dante beruft sich auf Aristoteles, auf Homer, auf allgemeine philosophische Gründe. Er faßt die Menschheit als ein untheilbares

Ganze, das einer Spitze bedarf. Diese Einheit des Menschengeschlechtes, die er als über allen Unterschieden der Nationalitäten waltend annimmt, versteht sich so sehr von selbst, daß sie ohne Weiteres in Rechnung gebracht wird.

Auf die allgemein menschlichen Gründe folgen die religiösen. Gott sei der erste Bewegungsgrund alles Guten, deshalb müsse das Gute soviel als möglich ihm zu gleichen suchen. Gott sei Eins — „Höre Israel, Gott der Herr ist ein einiger Gott" — Gott habe die Menschen nach seinem Bilde geschaffen, also müsse auch darin die Schöpfung ihm zu gleichen streben: unter der Herrschaft eines einzigen Fürsten sei die Menschheit Gott am ähnlichsten. Jeder Sohn müsse in die Fußtapfen seines Vaters treten: so auch die Menschheit, die ein Sohn des Himmels sei.

Endlich ein Grund der Nützlichkeit. Wo Streit entstehen könne, müsse ein Urtheil möglich sein. Zwischen zwei einander gleichstehenden Fürsten könnten Streitigkeiten ausbrechen: wer solle urtheilen? — Ein Dritter müsse über ihnen stehen, dessen Wort den Ausschlag gäbe, ein Monarch, ein Kaiser, der allein Gerechtigkeit durchzuführen im Stande sei.

Nichts aber sei der Liebe zur Gerechtigkeit nachtheiliger, als die Begierde nach irgend etwas. Nur der Kaiser könne frei sein von solchen Wünschen, denn ihm allein bleibe nichts mehr zu begehren übrig. Alles gehöre ihm ja, nur der Ocean bilde die Grenze seines Reiches, während es bei den niederen Fürsten anders stände. Der Kaiser allein könne es redlich meinen bei seinem Urtheil. Seine Herrschaft sei die des Friedens und der Liebe, alle Menschen ständen seinem Herzen gleich nah, unter ihm allein sei die wahre Freiheit des Lebens denkbar.

Denn der Ursprung aller Freiheit sei die Macht, den eignen Willen zu bestimmen. Zuerst begehre man eine Sache, dann

erfasse man sie, dann urtheile man, ob sie gut oder verwerflich, und danach endlich lasse man sie wieder los oder behalte sie. Nur wenn das Verlangen nach einem Dinge von dem Urtheile ausgehe, das man über seine Güte oder Schlechtigkeit gefällt habe, sei das Urtheil frei, dagegen wenn das Urtheil von dem Verlangen selbst schon geleitet werde, entbehre es der Freiheit. Frei könne daher nur der Kaiser urtheilen, der nichts verlange weil ihm nichts versagt sei.

Aus diesen und aus vielen andern Gründen noch erklärt Dante die Monarchie für die zuträglichste Regierungsform. Dies bildet den Inhalt des ersten Buches, dessen Schluß und letzter Beweis auf's klarste zeigt, wie unmittelbar die damalige Welt auf den Gedanken des Alterthums beruhte. Einmal, sagt Dante, sei die Monarchie in ihrer vollkommensten Gestalt bereits dagewesen, zu der Zeit, welche der Sohn Gottes um auf Erden zu erscheinen so erwartet, oder, weil auch das in seiner Macht lag, so gestaltet habe unter Augustus. Unter diesem sei der ganze Erdkreis in friedlicher Ruhe vereinigt und das Menschengeschlecht glücklich gewesen, Paulus selbst bezeuge es, der den damaligen Zustand einen glückseligen genannt. „In Wahrheit, ruft Dante aus, war Zeit und weltliche Herrschaft damals im Zustande der Erfüllung, denn das Geheimniß unserer Glückseligkeit ermangelte in keiner Hinsicht seines dienenden Werkzeuges. Welche Schicksale aber der Erdkreis erlitten hat seit jenen Tagen als das heilige nahtlose Gewand von den Krallen der Begierde zum ersten Male zerrissen ward, das können wir lesen, o, daß wir es nicht mit eigenen Augen zu erblicken brauchten! O du Menschenvolk, von welchen Stürmen, welcher Trübsal, welchem Scheitern der Hoffnung mußtest du heimgesucht werden, da du zum Thier mit den vielen Köpfen geworden, hierhin und dorthin auseinanderstrebst, krank an Geist und an Ge=

müthe. Was kümmert dich das höhere Verständniß der Dinge mit den unwiderleglichen Beweisen, was die Erfahrung, was die Süßigkeit der himmlischen Stimme, wenn durch den Hauch des heiligen Geistes zu dir die Worte tönen: Siehe wie gut und lieblich, wenn Brüder in einem Hause zusammen wohnen!"

Diese Worte bilden den Uebergang zum zweiten Buche, in welchem das wohlbegründete Recht des römischen Volkes auf die allgemeine Herrschaft behandelt wird. Dante erklärt den Begriff des Rechtes. Es ist der Wille Gottes in seiner irdischen Erscheinung. Was ihm zuwiderläuft, kann das Recht nicht sein, nur was Gott unter den Menschen durch seinen Willen geschehen läßt, darf so genannt werden. Nun aber ist Gottes Willen an sich unsichtbar, mittelbar allein läßt er sich erkennen; versteckt und verborgen ist das Petschaft, der Abdruck nur im Wachse sichtbar; deshalb müssen wir nach den Zeichen suchen, welche als ein Abdruck dieses geheimen Siegelringes anzusehen sind.

Den ersten Beweis, daß das römische Volk rechtlich (durch den Willen Gottes also) die Herrschaft über den Erdkreis erwarb, sieht Dante in einer inneren Eigenschaft der Nation. Nobilissimo populo convenit omnibus aliis praeferri: Dem edelsten Volke gebührt der Vorrang vor allen andern! Das römische war das edelste, folglich verdiente es den ersten Rang einzunehmen. Denn da die Ehre der Lohn der Tugend und Tapferkeit (virtus) ist, und da aller Vorzug eine Ehre, so ist Bevorzugung der Lohn der Tugend — und nun beginnt das Lob des römischen Volkes, seines Adels, seines Alterthums. Aeneas, der ruhmvolle König, ist sein Stammvater, wie der göttliche Dichter Virgil für ewige Zeiten dem Gedächtnisse des Menschen eingeprägt hat. Livius bezeugt es nicht weniger. Welcher Adel aber diesem invictissimo et piissimo patri Aeneae

innegewohnt habe, beweise nicht allein seine eigene Trefflichkeit, sondern auch die seiner Vorfahren und Gemahlinnen, deren sämmtliche Geburtsvorrechte durch Erbrecht auf ihn übergingen. Nun werden die Stellen aus Virgil's Aeneide ausgezogen, aus denen Aeneas' Nobilität hervorleuchtet. Merkwürdig, wie Dante den Anschauungen seiner Zeit gemäß, durch seines Helden verschiedene Heirathen dessen Ansprüche auf Beherrschung der Welt beweist. Durch Creusa, Priamus Tochter, seine erste Frau, fiel ihm das Anrecht auf Asien zu; durch Dido, seine zweite Gemahlin, das auf Afrika; durch Lavinia, seine dritte, welche aus Italien, dem edelsten Lande Europas stammte, das Recht auf Europa. Summa Summarum: Aeneas erwarb durch seine drei Frauen dem römischen Volke, dem er Alles, was ihm zugehörte, vererbt hat, Anspruch auf die Beherrschung der Welt. Ein Glück, daß man damals noch nichts von Australien und Amerika wußte.

Auf Virgils Zeugnisse läßt Dante die Fingerzeige Gottes in der Geschichte folgen. Nur durch Wunder konnte die Mission des römischen Volkes unterstützt werden. Diese Wunder aber traten ein, sind offenbar geworden und zeigen mithin den Willen Gottes; dieser wiederum beweist den legitimen Anspruch.

Erstlich der wunderbare Schild, welcher unter König Numa aus den Wolken herabfiel. Dann die Rettung Roms durch die Gänse des Capitols. Darauf der Hagel, durch welchen Hannibal die zur Vernichtung reifen Römer zu verfolgen verhindert ward. Endlich die Flucht Cloelias. Zuletzt aber ein Beweis, geschöpft aus der politischen Handlungsweise der Römer. Wer das Wohl des Staates (bonum rei publicae) beabsichtigt, beginnt Capitel fünf des zweiten Buches, der beabsichtigt die Erfüllung des Rechtes. Denn das Recht ist die Bestim-

mung der sächlichen und der persönlichen Verhältnisse des Menschen zum Menschen; wo diese gewahrt werden geschieht etwas der menschlichen Gesellschaft Zuträgliches, wo sie verdorben werden das Gegentheil. Wenn nun das Endziel jeder Gesellschaft das gemeine Wohl aller ihrer Mitglieder ist, so muß der Zweck des Rechtes das gemeine Wohl sein. Wer also das Wohl des Staates will, will die Erfüllung des Rechtes, und wenn die Römer das Wohl des Staates wollten, wollten sie nichts als die Erfüllung des Rechtes. Daß das römische Volk aber, indem es die ganze Erde sich unterwarf, dieses Wohl im Auge hatte, geht aus seinen Thaten hervor, in welchen dieses heiligste, frömmste und ruhmvollste Volk, frei von aller dem Staate so nachtheiligen Habsucht, und nur aus Liebe zu einem allumfassenden friedlichen Zustande, mit Vernachlässigung des eigenen Vortheiles, nur um des allgemeinen Heiles willen, das es dem Menschengeschlechte denn auch wirklich verschafft hat, sich zeigte wie es sich gezeigt hat. Und deshalb heißt es in Wahrheit: die römische Herrschaft entspringt aus dem Quell der Frömmigkeit. — Man glaubt ein französisches Manifest neuesten Datums zu lesen.

Doch Dante will dies nicht so ohne Belegstellen behaupten. Cicero wird citirt. „So lange, schreibt dieser in den Officien, als die Herrschaft der Republik durch Wohlthaten und nicht durch Ungerechtigkeiten bezeichnet wurde, war der Ausgang unserer, für die Bundesgenossen oder für die eigene Herrschaft geführten Kriege, milde, wie es sich von selbst verstand. Der römische Senat war die Zuflucht der Könige und der Völker. Und da unsere Feldherren und Behörden darin das größte Lob suchten, daß sie die Provinzen und die Länder der Verbündeten treu und zuverlässig schützten, so verdiente unsere Herrschaft eher den Namen Schutz der Welt, als daß von einer Obergewalt

die Rede war". Cincinnatus, Fabricius und Camillus werden dafür genannt, Brutus, der seinen Sohn opfert, Mucius Scävola und Cato. Und nachdem so der Satz, daß die Römer bei Unterjochung des Erdkreises das Recht gewollt, als erwiesen angenommen wird, folgt die weitere Behauptung, daß wer das Rechte wolle, auch das Rechte thue, daß Rom mithin seine Weltherrschaft rechtlich erworben habe, und daß dies folglich als eine Naturnothwendigkeit betrachtet und bewahrt werden müsse.

Der Beweis erübrigt noch, daß das römische Volk von der Natur zum Herrschen bestimmt worden sei. Wir sähen, sagt Dante, daß bei der Zusammensetzung einer obrigkeitlichen Behörde nicht nur der Rang des einzelnen Mitgliedes in Betracht gezogen werde, sondern auch ihre Fähigkeit dem Amte vorzustehen. Nach ähnlicher Voraussicht verfahre die Natur, sie ordne die Dinge nach dem Maße ihrer inneren Befähigung. Hieraus folge daß die natürliche Rangordnung der Dinge die rechtlich begründete sei, und daß, was von der Natur bestimmt werde, als rechtlich begründet festgehalten werden müsse. Von der Natur aber sei das römische Volk zum Herrschen bestimmt worden.

Auch hierfür Beweise. Wie demjenigen die Vollkommenheit in einer Kunst fehle, der nur die endliche Form im Auge haltend, die Mittel außer Acht lasse, durch welche er zur Darstellung dieser Form befähigt werde, so auch würde die Natur einen Mangel an Machtvollkommenheit in sich haben, wenn sie nur die allgemeine Form der Gottähnlichkeit erstrebe, die Mittel jedoch vernachlässige, durch welche diese zu erreichen sei. Die Natur aber sei in Nichts unvollkommen. Folglich habe sie auch die Mittel zum Zwecke, nicht den Zweck allein im Auge — kurz, Italien sei das tauglichste Land, das römische das taug-

lichste Volk, seine Alleinherrschaft von der Natur angeordnet, folglich berechtigt, folglich deren Aufrechterhaltung eins mit Vollziehung göttlichen Willens.

Dies Alles, sagt Dante, seien die offenbaren Beweise, jetzt wolle er die verborgenen Urtheilssprüche Gottes mittheilen, deren einige man sogleich verstehen werde, während andere uns durch den Glauben und das Verständniß der heiligen Schrift zu erlangen blieben. Denn wie Niemand auch bei der größten Vortrefflichkeit ohne den Glauben an Christus erlöst werden könne, so auch vermöge Niemand ohne ihn das Recht zu erkennen. Impossibile sine fide placere Deo, stände in den Hebräern. Im Leviticus heiße es, Jeder aus dem Hause Israel, der einen Ochsen tödte oder ein Schaf, oder eine Ziege im Lager oder außerhalb des Lagers, und nicht am Eingange des Zeltes des Herrn eine Gabe darbrächte, sei des Blutes schuldig. Mit der Thüre des Zeltes sei hier Christus gemeint als Eingang zum himmlischen Reiche, die menschlichen Thaten aber bedeute die Tödtung der Thiere. Dies sei klar; aber die geheimen Urtheile Gottes könnten nur durch besondere Gnade Gottes offenbar werden, entweder indem er uns ihrer freiwillig oder auf unser Gebet theilhaftig mache. Aber auch durch Kampf könne ihre Erkenntniß erlangt werden: durch die Entscheidung des Looses nämlich oder durch den Wettstreit, und dieser Wettstreit wieder theile sich in den Zweikampf, das Duell, und in das Ringen Mehrerer nach demselben Ziele.

Das erste Duell, hören wir nun, war das des Herkules mit dem Antäus, der erste Wettstreit der zwischen Atalante und Hippolytus. Der Sieger siegte durch Gottesurtheil. Die Römer besiegten im Wettkampfe alle Völker, folglich hat Gott es gewollt, welcher die Vernichtung der einzelnen kleinen Theile zuließ, damit der eine

große Zweck zur Erfüllung käme. Viele andere Völker hätten Aehnliches versucht, nur den Römern sei es gelungen das Ziel zu erreichen.

Ninus, König von Assyrien, sei der erste gewesen der nach der Weltherrschaft strebte. Dieser habe Asien unterworfen. Dante beruft sich dabei auf Ovid und Orosius. Der zweite sei Vesoges, König von Egypten, der dritte Cyrus, der vierte Xerxes, der fünfte Alexander. Wir lernen hier Alexander's Tod in neuer Fassung kennen: er läßt die Römer zur Unterwerfung auffordern, allein noch ehe er Antwort empfangen, stirbt er plötzlich. Der bloße Zusammenstoß mit dem auserwählten Volke läßt ihn zu Grunde gehen! Nun endlich, sechstens, treten die Römer auf; ihnen gehorcht der Erdkreis, ihre Ansprüche sind göttlichen Ursprunges.

Nicht weniger ist dies der Fall, wenn die Gesetze des Zweikampfes in Betracht kommen, dessen Wirksamkeit als Symbol göttlicher Entscheidung Dante auseinandersetzt. Das Duell des Aeneas und Turnus ist nach ihm das älteste und sein Erfolg maßgebend für Europa. Scipio's Kampf mit Hannibal wird dann als ein Duell en masse erklärt, wodurch die Herrschaft über Afrika erworben sei. Allein wozu all diese Beweise? — Christi Willen war, wie Lucas bezeugt, unter dem Edict der römischen Herrschaft geboren zu werden. Christus erkennt hierdurch selbst die Gesetzmäßigkeit des Edicts an. Da aber nur der legitime Herrscher ein rechtskräftiges Edict erlassen kann, so war Augustus rechtmäßiger Kaiser.

Und noch mehr. Christus starb für uns, damit der Fluch der durch den Sündenfall auf uns gekommenen Verdammniß von uns genommen werde. Sterbend sagte er zu Johannes: Es ist vollbracht. Dies „consummatum est“ bedeutet: es bleibt nichts mehr zu thun übrig. Indem er die Strafe ohne Schuld

erlitt, war die Erlösung geschehn. Allein wäre diese Strafe keine von einer rechtmäßigen Obrigkeit verhängte, also ein bloßes ihm zugefügtes Unrecht, keine gerechte Bestrafung der Sünde gewesen, so müßten auch unsere Sünden, durch deren Bestrafung an seinem unschuldigen Leibe wir erlöst worden sind, nicht rechtmäßig bestraft und die Erlösung als nicht vollbracht angesehen werden. Ist aber unsere Erlösung eine Wahrheit und Christi Ausspruch, es ist vollbracht, eine Wahrheit, so ist auch der Richter, von dem er zum Kreuze verurtheilt wurde, ein von rechtswegen eingesetzter gewesen. Dieser war Pilatus, eingesetzt von Tiberius, und Tiberius herrschte durch Gottes Willen als rechtmäßiger Kaiser.

Er aber sowohl als das römische Volk waren dennoch unschuldig am Tode Christi, denn Herodes war nicht etwa Stellvertreter des Kaisers oder des römischen Senates, sondern von Tiberius als selbständiger König eingesetzt, der auch für seine Thaten allein die Verantwortlichkeit zu tragen hatte. Deshalb fährt Dante fort, möchten die, welche sich für Söhne der Kirche ausgäben, in Zukunft davon abstehen, dem römischen Kaiserthume in dieser Beziehung ungerechte Vorwürfe zu machen. Sie sähen ja, daß Christus, der Kirche Bräutigam, dieses Reich im Leben und Tode anerkannt habe. „Und hiermit, schließt er das zweite Buch, glaube ich deutlich genug bewiesen zu haben, daß das römische Volk auf rechtlichem Wege die Herrschaft über den Erdkreis sich erworben hat. O glückliches Volk, ruft er aus, o ruhmreiches Italien, o wäre doch nie derjenige geboren worden, der deine Macht schwächte, oder hätte ihn wenigstens niemals die fromme Absicht, in der er zu handeln glaubte, zu solchen Täuschungen gebracht! — Das dritte Buch lehrt uns, was dieser Schluß zu bedeuten habe.

Wenn Dante, ein Mann der Staatsämter bekleidete, stu-

dirter als die meisten seiner Zeitgenossen, ein wahrheitsliebender, in seiner Offenheit fast harter Charakter, ein abgesagter Feind der lügnerischen Kniffe, durch deren Hülfe die päpstliche Partei ihre Ansprüche zu begründen suchte, ein klarer, logisch-denkender Kopf, so phantastische Beweisführungen zusammenschmiedete, wie mag erst die Verwirrung gewesen sein in weniger klaren Geistern, wie endlich mag die fanatische große Masse in jenen Zeiten gedacht haben! Kritik der Quellen war ein Begriff damals, dessen Ahnung man kaum hegte. Was in alten Autoren geschrieben zu lesen war, stand fest. Alles dies, mochten nun Kirchenväter oder heidnische Philosophen und Dichter die Autoren sein: Sage, Geschichte, Poesie und Philosophie nahm man als ein großes Ganzes, welches man so künstlich zu organisiren und in sich in Verbindung zu setzen wußte, daß ein brauchbares Material daraus entstand, dessen man sich unbefangen bediente. Da finden wir die Personen des alten Testaments im engsten Familienzusammenhange mit denen der griechischen Mythologie, da spielt römische und griechische Geschichte mit Volksromanen und Lokalsagen untereinander, Lücken von Jahrhunderten werden übersprungen, Chronologie gibt es nicht, und alles dies wird so gläubig aufgenommen wie heute die verbürgtesten Relationen kaum. Völlig scheint Dante zu vergessen, daß Augustus und Tiberius keine Christen waren; vor dem ungeheuren Glanze, daß sie die rechtmäßigen Kaiser des rechtmäßigen Volkes sind, verschwindet das wie ein geringfügiger Nebenumstand. Von den Juden, die sich doch auch für etwas hielten, ist gar keine Rede. Nur das eine auserwählte römische Volk gibt es, nur das eine Land Italien, nur die eine Stadt Rom. Alles andere niedriger. Aber es darf auch das nicht vergessen werden, daß man zu Dantes Zeiten nicht über den Umkreis der Geographie der antiken Römer hinaus sah, und daß, wie Italien die Mitte der

Erde war, die Erde noch immer die stillstehende Mitte des Weltsystems bildete, um welche sich die anderen Gestirne drehten.

Vom Pabste handelt das dritte und letzte Buch der Monarchie. „Eine Frage bleibt mir noch zu behandeln übrig, beginnt es, deren wahrheitsgetreue Beantwortung vielleicht nicht ohne das Erröthen Einiger stattfinden kann, und die möglicherweise Indignation gegen mich hervorrufen könnte. Sie betrifft die beiden großen Lichter: den römischen obersten Priester, Pontifex romanus, und den römischen weltlichen Herrn, Princeps romanus, die Frage, ob die Gewalt des römischen Kaisers abhänge unmittelbar von Gott oder von einem Statthalter oder Diener Gottes, will sagen, vom Nachfolger Petri, welcher in Wahrheit die Schlüssel der Himmelsthore in seinen Händen hält."

Dies zu entscheiden, setzt Dante wiederum ein Princip als Ausgangspunkt seiner Beweisführung: Gott kann nicht wollen was den Absichten der Natur zuwiderläuft. Er bespricht darauf die bei der Behandlung gerade dieser Frage obwaltenden Schwierigkeiten. Meistens pflege Unwissenheit die Ursache eines Streits zu sein, hier aber sei der Streit die Ursache der Unwissenheit. Man sehe nicht, und wolle doch nicht eingestehn daß man blind sei. Drei Gattungen von Menschen wären hier dem Auffinden der Wahrheit entgegen und verhinderten sie. Erstlich der Papst selber, Christi Statthalter und Petri Nachfolger, dem wir schuldeten was wir Petrus, nicht aber was wir Christus selber schuldig wären, und mit ihm andere Hirten der christlichen Heerde, welche der Wahrheit aus blindem Eifer, und nicht, wie Dante gern glauben wolle, aus Stolz und Hochmuth entgegen wären. Zweitens die, denen hartnäckige Habsucht (cupiditas) das Licht der Vernunft ausgelöscht habe, die sich Kinder der Kirche nennten, obgleich der Teufel selbst ihr Vater sei; diesen sei schon der

bloße Name des allerheiligsten Kaiserthums ein Gräuel, und sie verläugneten auf das unverschämteste die Principien, auf denen diese und die vorhergehenden Fragen basirt seien. Drittens die, welche die Decretalisten genannt wären, die ohne alle Kenntniß der Philosophie und Theorie nur auf ihren (allerdings ehrwürdigen) Decretalen, aber auf diesen allein fußend, das Uebergewicht der Kirche über das Kaiserthum behaupteten.

Das war die Partei der Guelfen mit dem Papste an der Spitze! Vom Kaiserthum wollen diese überhaupt nichts hören, auf Discussion sich nicht einlassen. Wo sie Rechte beweisen sollen, bringen sie die Decretalen vor. Diese, sagen sie, sind das alleinige Fundament der Kirche. Dante fertigt sie kurz ab. Die Decretalen oder Traditionen seien dann erst entstanden, als die Kirche bereits gegründet gewesen, wie diese auf ihnen beruhen könne? Wie sie, die erst durch die Kirche Autorität erhielten, der Kirche selbst ihre Autorität verleihen könnten? Er leugnet hierauf die symbolische Bedeutung der Erschaffung von Mond und Sonne für diesen Fall. Beide Herrschaften bezögen sich auf die Menschen, Mond und Sonne wären am vierten, der Mensch aber erst am sechsten Tage erschaffen: wie Gott denn ein bloßes Beiwerk des Menschen früher als diesen selbst habe in die Welt können ausgehen lassen? Außerdem wären beide Herrschaften, kaiserliche und päpstliche, nur Correctivmittel der menschlichen Sündhaftigkeit, da aber am vierten Tage der Mensch noch kein Sünder gewesen sei, weil er überhaupt noch gar nicht existirt habe, wie Gott denn da das Pflaster habe auflegen können, ehe der Schaden vorhanden gewesen sei? Moses könne mithin unmöglich in Erschaffung von Mond und Sonne diesen symbolischen Sinn hineingelegt haben.

Angenommen aber, dem wäre so, ob denn der Mond, weil er sein Licht vou der Sonne empfange, darum ein Stück der

Sonne sei? Nur eine einzelne Eigenschaft des Mondes empfange aus der Sonne ihren Ursprung. Außerdem besitze der Mond neben dem aus der Sonne gezogenen Lichte sein eigenes, was bei Sonnenfinsternissen sich deutlich zeige, nur einen Zuwachs an Licht verdanke er der Sonne, den auch der Kaiser aus der Benediction des Papstes empfange.

Dante widerlegt hierauf andere Stellen, aus denen die Oberherrschaft der Kirche abgeleitet wurde. Ich lasse diese, da sie in der That für heute nur den Werth theologischer Spielereien haben, aus und komme zur Schenkung Constantins, der zum Dank dafür, daß er vom Papst Sylvester vom Aussatz gereinigt worden, der Kirche die Stadt Rom und Vieles andere zum Geschenk macht. Die Matildische Erbschaft erwähnt Dante nicht. Constantins Schenkung aber fertigt er damit ab, daß diese, selbst wenn sie geschehen sei, als ein der Idee des die ganze Erde umfassenden Kaiserreichs widerstrebender Akt, in sich als unmöglich betrachtet werden müsse. Weder der Kaiser habe das gedurft, noch sei die Kirche befähigt gewesen, weltliche Güter als Geschenk anzunehmen. Eben so wenig habe, demselben Principe zufolge, Karl der Große dem Pabste Hadrian eine solche Schenkung machen können. Dagegen, ob man leugnen wolle, daß Otto den Papst Benedict ab- und Leo wieder eingesetzt habe? Das Kaiserthum sei vorhanden gewesen vor der Kirche, könne also von ihr seine Macht nicht empfangen haben. Nur Gott selber oder der einstimmige Wille der Menschheit könne der Kirche eine derartige Obergewalt übertragen haben, aber nirgends finde sich die Spur einer solchen Uebertragung. Christus, dessen Lebenslauf den symbolischen Lebenslauf der Kirche bedeute, habe zu Petrus gesagt, mein Reich ist nicht von dieser Welt, wäre es von dieser Welt, so würden meine Diener für mich kämpfen und mich nicht den Juden ausgeliefert haben.

Aus Leib und Seele sei der Mensch zusammengesetzt, beiden sei ihr Endziel vorgezrichnet, beide seien dem Verderben ausgesetzt, für beide Gottes Führung vorgesehen: der Papst soll die Seele des Menschen zur ewigen Seeligkeit, der Kaiser sie zum irdischen Glücke führen; jener nach der Lehre der göttlichen Dokumente, dieser nach Maßgabe menschlicher Wissenschaft; und weil um beides zu erlangen Ruhe und Frieden vonnöthen sei, müßten diese beiden das höchste Bestreben des Papstes und des Kaisers bleiben. „Dennoch, so schließt Dante, ist diese letzte Trennung der beiden Gewalten nicht allzu strict aufzufassen, denn da auch die irdische Glückseligkeit gewissermaßen nur um der himmlischen willen eingesetzt worden ist, so möge der Kaiser sich dem Papste mit der Ehrfurcht nahen, wie der älteste Sohn sie gegen seinen Vater hegen soll, damit er, erhellt vom Licht der väterlichen Gnade, um so leuchtender den Erdkreis beherrsche, welchem er von dem allein vorgesetzt worden ist, den wir als aller geistlichen und weltlichen Dinge obersten Lenker verehren."

Hiermit scheint mir der Inhalt der Schrift über die Monarchie erschöpft zu sein, von der wir nicht wissen, wann Dante sie verfaßt hat. Ob in den Zeiten, als er noch in Florenz weilte und die Ankunft eines Kaisers aus Deutschland noch in weiter Ferne lag, oder später, als Heinrich von Luxemburg erschien und die Ghibellinen von ihm die Erfüllung ihrer Hoffnungen begehrten.

IV.

Im Laufe des Vortrages wird die allgemeine Anklage gegen die italienischen Liberalen auf drei Sätze concentrirt. Sie sollen sich nicht auf Dante berufen dürfen, erstens bei ihrer glühenden Liebe für Italien als ein gemeinsames Vaterland,

zweitens bei ihrer Abneigung gegen die Fremden, die Deutschen insbesondere, drittens bei ihrem Hasse gegen die weltliche Herrschaft des Papstes. Diese drei Punkte werden dargestellt als die Glaubensartikel der italienischen Revolutionspartei, welche, begeistert für Dante, ihn als die älteste und erste Autorität für diese Sätze ansehe.

Machen wir mit dem Kirchenstaate den Anfang. Dante spricht sich in der Monarchie gegen den weltlichen Besitz der Kirche aus. Mit folgendem Raisonnement glaubt der Verfasser des Vortrages seine Autorität hier beseitigen zu können.

„Reichte unsere Verehrung für den Dichter der göttlichen Komödie auch so weit, sagt er*), daß wir seiner Auffassung gegenüber keinen Widerspruch zuließen, so könnten wir die Idolatrie doch nicht so weit treiben, seine Worte, lediglich weil sie vor mehr als einem halben Jahrtausend gegründet sein mochten, auch für die Verhältnisse der Gegenwart als in letzter Instanz entscheidend zu betrachten."

„Wir würden uns, fährt er fort, einer Ungerechtigkeit gegen Italien schuldig machen, wenn wir die schiedsrichterliche Stellung eines kaiserlichen Schirmherrn der ganzen Halbinsel, ja der katholischen Christenheit, verwechseln wollten mit dem ausschließlichen Besitze eines beschränkten italienischen Gebietes, der den österreichischen Souverain neben andere italienische Fürsten stellt und ihm in deren Zwisten blos eine Parteirolle zuweist."

All das ist richtig, und wenn der Verfasser die Consequenz daraus zöge, es sei, weil die Verhältnisse ganz anders lägen, überhaupt nicht thunlich Dante heute zu citiren, so möchte auch nichts dagegen eingewandt werden wenn er schließt: „Noch

*) S. 44.

größer vielleicht wäre das Unrecht, das wir der weltlichen Herrschaft des Papstes zufügten, wenn wir die Anschauung des 14. Jahrhunderts heute noch ohne weiteres für sie als maßgebend ansehn wollten."

Allein der übrige Inhalt des Vortrages stimmt nicht zu diesen Aeußerungen parteilos scheinender Billigkeit. Steht Dante wirklich so außer allem Zusammenhange mit der heutigen Politik, wie kommt der Verfasser des Vortrages dazu, ihm trotzdem in seinem Vortrage eine so bestimmte Stellung zu der heutigen Lage der Dinge anweisen zu wollen? Woher nimmt er die Berechtigung, auszusprechen, Dante würde sicherlich gegen das jetzige Königreich gewesen sein? Er hätte seinen eignen Folgerungen zufolge eben so wenig Recht zu dieser Behauptung, als die italienischen Liberalen zu der ihrigen, ja er hätte, wären seine obigen Sätze diejenigen gewesen, mit denen der Vortrag begann, nach ihnen überhaupt nichts weiter zu sagen gehabt, denn sie erledigen das Thema durchaus, welches den Titel bildet.

So aber ist er nur bei der einzigen Frage um den Kirchenstaat zu derartiger Logik gestimmt, und gerade hier, behaupte ich, paßt diese Logik nicht. Da allerdings muß Dante veraltet erscheinen, wo er die Ungültigkeit der Constantinischen Schenkung beweist. Die heutige Kirche beruft sich nicht mehr darauf. Es ist bekannt, wie der jetzige Kirchenstaat im Laufe des 16. Jahrhunderts erst durch bekannte Manoeuvres zusammengebracht worden ist, deren theilweis hohe Verwerflichkeit auch der beste Katholik nicht läugnen kann. Aber wo Dante die politische Herrschaft des Papstes mit Gründen angreift, welche aus der Natur der katholischen Kirche und den einfachen Worten des Evangeliums selbst geflossen sind, kann sich jeder noch auf ihn berufen, heute und so lange es überhaupt einen Kirchenstaat geben wird. Denn über gewisse allgemein menschliche Dinge

ändern sich die Ansichten nicht. Nie wird Meinungsverschiedenheit darüber eintreten, daß Kinder ihre Eltern lieben sollen, daß Treue zu bewahren sei, daß christliche Priester fromme, keusche, friedfertige, über weltlichen gemeinen Vortheil erhabene Leute sein müssen. Und so: wenn der Verfasser des Vortrages von Mißverständniß und absichtlicher Täuschung redet, bei dieser Frage hat er kein Recht, einen solchen Vorwurf zu erheben.

Noch weniger aber sicherlich bei dem zweiten Punkte, wo er zu beweisen sucht, daß Dante „eine gliedschaftliche Unterordnung Italiens unter ein deutsches Kaiserthum" gewünscht habe.

Er gibt zu, daß Dante der Deutschen als eines Volksstammes äußerst sparsam gedenke. Statt sparsam hätte er sagen sollen: soviel wie gar nicht. Denn nur einmal nennt Dante uns beispielshalber als Nation, da wo er (Inf. 17. 21) die Deutschen mit dem Beinamen lurchi, Säufer und Prasser in einem Worte, beehrt. Doch werden wir auch hier, und so noch einmal, nur als geographischer Namen angebracht, ohne weiteren Inhalt als den der Ortsbezeichnung. Und dennoch soll Dante die Unterordnung Italiens unter deutsches Regiment gewollt haben, und worauf hin? — weil er gewünscht habe, daß ein deutscher Kaiser die Welt und folglich auch Italien beherrsche.

Deutsch oder deutsch-römisch nennt der Verfasser diesen Kaiser. Uns in Deutschland ist diese Bezeichnung allerdings geläufig, und es mag immerhin so übersetzt werden wo im Lateinischen Imperator oder Imperator Romanus steht. Aber auf diesen oberflächlichen Sprachgebrauch einen historischen Beweis bauen wollen, ohne den Unterschied der Worte auch nur zu erwähnen, das kann wissenschaftlich nicht als erlaubt erscheinen, am wenigsten da, wo es sich darum handelt die Anklage bewußter Täuschung aufrecht zu erhalten. Nirgends spricht Dante von einem deutschen oder deutsch-römischen Kaiserthume,

einem Imperio tedesco, germanico, allamannico, oder tedesco-romano u. s. w., sondern überall, wo ihm im Vortrage dieser Ausdruck untergelegt wird, steht entweder allein Imperium oder Imperium Romanum ohne auch eine Andeutung nur, daß die Person des Kaisers ein Deutscher sein müsse, oder gar, daß die Regierung des Kaisers eins sei mit einem politischen Uebergewichte der Deutschen in Italien. Hätte aber Dante sich die Kaiserkrone nicht anders als auf einem deutschen Haupte denken können, so wäre gerade in seiner Zeit, wo die französischen Könige und andere nichtdeutsche Fürsten nahe daran waren, diese Würde zu erlangen, eine Erklärung darüber nothwendig gewesen. Einmal redet er Albrecht, Rudolf von Habsburgs Sohn, „o Alberto tedesco" an*) und wirft ihm vor, nicht nach Italien gekommen zu sein, um sich in Rom zum Kaiser krönen zu lassen und Ruhe zu schaffen. Ich wäre nicht abgeneigt (ohne darauf bestehen zu wollen) dies Wort auch hier im ungünstigen Sinne zu nehmen. „O Alberto, ein rechter Deutscher bist Du, ein unentschlossener Zauderer nämlich, daß Du Italien im Stiche ließest und nicht kamst um uns Ghibellinen beizustehen." Doch könnte in dem tedesco hier auch das liegen, daß Albrecht, eben weil er nicht nach Italien kam, ein Deutscher geblieben war; er hätte sollen in Rom zu einem Römer werden.

Doch sind dies Conjecturen, denn nirgends spricht Dante sonst von den Eigenschaften des deutschen Charakters. Nirgend gesteht er etwa das ein, was er gewiß öfter zu beobachten Gelegenheit hatte, daß die deutschen Soldaten sich besser schlügen als die italienischen. Oder zeigen die Ghibellinen etwa per-

---

*) Purg. 16. 97: O Alberto tedesco, ch' abbandoni
Costei ch' è fatta indomita e selvaggia.

sönliche Neigung gegen die Deutschen? Wo räumen sie uns in irgend etwas den Vorrang ein? Am liebsten nennt Dante seinen Kaiser, dieses über alle Nationalität erhabene Werkzeug der Vorsehung, ohne jedes Beiwort: Imperadore; — dessen Amt par excellence Imperio genannt wird, ohne weitere Beifügung — cui ufficio è per excellenza Imperio chiamato senza nulla addizione. Ich citire diese Worte aus seiner il Convito, das Gastmahl, betitelten Schrift, welche nicht, gleich der Monarchie, als eine bloß wissenschaftliche, von der Politik des Momentes losgelöste Arbeit erscheint, sondern auf die Ereignisse anspielend eine concisere, heftigere und gereiftere Sprache führt. Das Convito müßte eher als die Monarchie angeführt werden, wenn von Dantes Ansichten über das Kaiserthum die Rede ist. Hier fühlt man deutlicher noch als dort, wie durchdringend das Wort „römisch" gemeint ist, wenn er es dem Kaiser beilegt, und daß der Ausdruck „deutsch„ oder „deutsch-römisch", der in dem Vortrage abwechselnd gebraucht wird, für Dante fast eine Unmöglichkeit wäre.

Dante kümmerte sich bei seinem Kaiser um die Nationalität so wenig als auch unsere strengsten ultramontanen Katholiken sich deshalb etwa nach einer Herrschaft Italiens in Deutschland sehnen, weil der Papst ein Italiener zu sein pflegt. Es kommt hinen auf die Kirche an; Rom als der Sitz ihres Oberhauptes liegt außerhalb der politischen Landkarte. Rom ist der Wohnort der höchsten geistlichen Gewalt, vor der die Nationen alle gleich stehen. So auch betrachteten die Ghibellinen den Kaiser. Dante sagt es ausdrücklich. Alle die zum römischen Reiche gehören, sind Römer; den Italienern jedoch bleibt der Vorzug reinerer, unmittelbarer Abstammung vom alten Volke selbst, welches das Reich stiftete und seine Mitte bildete. Italien ist der Garten des Reiches, il giardino dell' Imperio, Rom seine Hauptstadt.

Italien erschien Dante als das alte prädestinirte Brüteneſt der Weltschicksale, Deutschland war der Boden, das die Träger der höchsten weltlichen Gewalt nun einmal zu liefern hatte. Deutschlands politische Institutionen, auf deren Kenntniß es doch zuerst hätte ankommen müssen wenn Italien sich „in gliedschaftlicher Unterordnung Deutschland anschließen sollte“, liegen nicht in Dante's Gesichtskreis.

Und nun endlich, die Italiener sollen sich bei ihrer Begeisterung für ein einiges freies Königreich Italien nicht an Dante als an denjenigen erinnern dürfen, der seiner Zeit für ein freies und großes Italien geschwärmt habe.

Vermittelst eines raschen Auszugs der italienischen Geschichte wird vom Verfasser des Vortrages dargethan, Dante sei nicht für den „allesgleichmachenden Abgrund eines Königreichs Italien“ gewesen, sondern für jene schon so oft genannte gliedschaftliche Unterordnung Italiens unter ein deutsches Kaiserthum. Erstens jedoch hätte hier bewiesen werden müssen, daß Dante in der That von dieser sogenannten gliedschaftlichen Unterordnung 2c. ein Wort gewußt, und zweitens daß dieselbe, oder das vielmehr was Dante an ihrer Stelle wirklich wünschte: die Vereinigung aller Länder der Erde unter dem römischen Kaiser, einen Gegensatz bildete gegen die Staatsform welche heute in Italien zu endgültiger Gestaltung kam. Dante's Kaiserreich aber und die neueste Centralregierung Italiens über Victor Emanuel sind zwei so durchaus verschiedene Dinge, die so wenig einen Widerspruch enthalten, als es ein Contrast sein kann, wenn derselbe Mensch der als Kind auf dem Arm getragen wird, als Mann später zu Pferde sitzt. Es sind zu verschiedenen Zeiten verschiedene Zustände. Wohl klagt Dante daß die Länder Italiens voll seien von Tyrannen *), aber so wenig wie

*) Pur. 6, 124: Che le terre d'Italia tutte piene di tiranni.

man daraus schließen könnte, er habe heute die verschiedenen Herzöge und die Bourbonen mit vertreiben helfen, so wenig schließt seine Begeisterung für das alte Kaiserthum eine Abneigung gegen Victor Emanuel in sich. Die Vereinigung die sich heute vollzieht wäre ein für Dante's Zeiten ganz unfaßbarer Gedanke gewesen. Genua, Venedig, Pisa, Florenz, Rom, Neapel, lauter zu seiner Zeit von Grund aus verschiedene Staaten, zu einem Reiche mit centralisirender Regierung zusammengefaßt, hätte damals weniger möglich geschienen, als heute die ganze Erde als ein einziges Reich mit Centralgouvernement von London, Paris oder Newyork aus.

Der Verfasser des Vortrages dagegen setzt*) den Begriff dieser „gliedschaftlichen Unterordnung Italiens unter das römisch-deutsche Kaiserthum" so künstlich ganz im Allgemeinen dem des „vereinigenden Königreichs" entgegen, als hätte man nicht nur zu Dante's Zeiten zwischen beiden zu wählen gehabt, sondern stände auch jetzt noch dieselbe Wahl frei. Jedermann, er mag stehn auf welcher Seite er will, wird darüber keinen Zweifel hegen, was eine Reactivirung der Zustände, welche den heute bestehenden vorangingen, zu bedeuten habe. Mit der Rückkehr der kleinen Monarchen in ihre sich wieder von einanderreißenden Staaten würde das Land dem Walten der Rache und dem geistigen Untergange entgegengeführt werden. Oder doch — denn dieser Ansicht könnte immer noch die einer anderen Partei entgegenstehen, welche weder von Rache, noch von Untergang zu reden gestattete — Italien würde, wenn das heutige Königreich sich in seine alten Bestandtheile auflöste, als politisches Ganzes vernichtet sein. Lehnte es der Verfasser des Vortrages nicht so bestimmt ab, seine eigenen Wünsche auszusprechen, wäre er auch nur im geringsten auf die gegenwärtige Lage der Dinge einge-

*) S. 43.

gangen, ich glaube kaum, daß er irgend etwas vorzuschlagen im Stande wäre was zum Vortheil Italiens an die Stelle des „allesgleichmachenden Abgrundes" gesetzt werden könnte, mit dem er ungerechter Weise das heutige Königreich zu bezeichnen liebt.

V.

Dante's politische Wünsche waren Träume schon zu der Zeit, in der er lebte; für uns sind es historische Merkwürdigkeiten. In welchem Maße die kaiserliche Politik, wie er sie dachte, von derjenigen abwich, welche dem Kaiser selbst praktisch und erfolgreich däuchte, zeigt Kaiser Heinrichs Benehmen, als er, der von den Ghibellinen lang ersehnte Helfer in Italien, dem Lande, in dem man längst nicht mehr wußte was ein Kaiser sei, erschien.

Wohl fühlend, daß es den Ghibellinen nicht darum zu thun sei ihm zu gehorchen, sondern daß sie durch ihn nur die Guelfen niederwerfen wollten ihres eigenen Vortheils wegen, theilte er beiden Parteien strenge Gerechtigkeit zu. Ohne Rücksicht auf ihre Feindschaft untereinander suchte er mit beider Hülfe die kaiserliche Autorität herzustellen, und bald war der Vorwurf im Munde der Ghibellinen fertig, daß der Kaiser ein Guelfe sei. Dante selbst bestürmt ihn anders zu handeln, Heinrich aber bleibt seiner Politik getreu, deren Erfolgen freilich ein baldiger Tod ein Ende machte.

Nach Florenz führte er die Ghibellinen nicht zurück. Dante starb in der Verbannung. Doppelte Päpste, guelfische in Avignon, ghibellinische in Rom, stehen sich in der Folge gegenüber und bilden den Ausdruck des Kampfes zwischen Frankreich und Deutschland. Die französischen Könige wollten die Kaiserkrone an sich reißen. Erfolglos; aber als der Zwiespalt endlich ausgeglichen ward, traten die römischen Päpste fortan nicht mehr als Herrscher Europa's auf, sondern herabgedrückt zu Fürsten mit klein=

licher, auf Italien beinahe beschränkter Lokalpolitik, unterwerfen sie sich dem Einflusse des von der Idee der neuerweckten klassischen Studien zu erhöhter geistiger Selbständigkeit erstehenden Jahrhunderts, während die deutschen Kaiser ebensosehr ihre Ansprüche auf die Gerichtsbarkeit über den Erdkreis schlummern ließen. Das Gebäude, das Karl V. zwei Jahrhunderte später errichtete, war anderer Natur. Mit ihm schwanden die letzten Spuren jener gewaltigen Verhältnisse, welche Dante im Auge hatte als er seine Monarchie verfaßte. Und dennoch, wie eingewurzelt die uralte Ansicht vom einigen großen Kaiserthume in den Gemüthern haftete, zeigen gerade die in den Zeiten der Reformation vielfach auftauchenden Gedanken, welche aus den alten Kaiserideen hervorgehend, nicht nur den Beweis liefern, wie ungeheuer fest jener erste Grund stand auf dem das Staatsleben scheinbar noch beruhte, sondern auch wie naturgemäß in sich das Dasein eines solchen Herrschers über den Herrschern war, von dem für hoch und niedrig das letzte Recht ausging und der dem Papste die Spitze bot.

Kindisch und abgethan muß uns erscheinen, wie Dante Politik, Philosophie und Theologie für seine Zwecke handhabt. Niemand würde heute mit solchen Beweisketten auch nur eine Mücke fest machen. Weder das ist anzunehmen, daß Dante heute lebend Ideen gehegt, die im mindesten denen ähnlich wären welche wir aus seinen Schriften kennen lernen, noch daß er sie in ähnlicher Weise ausgedrückt. Es muß darauf verzichtet werden, wenn das specifische Gewicht eines großen Geistes gefunden werden soll, die vergänglichen Verhältnisse, unter denen er lebte, mit auf die Schaale zu legen. Absehen müssen wir von den Beschränkungen, die Erziehung, Glauben, Vaterland sogar und was den sterblichen Menschen sonst noch dahin oder dorthin ablenkt mit auf den Weg geben. Welches war

die eigentliche Richtung des Mannes gegenüber den ewigen Fragen die die Menschheit bewegen? Liebte er sein Vaterland? Liebte er die Freiheit? Ahnte er das Richtige oder mußte er es erst berechnen? Und endlich (doch fallen diese Fragen im Grunde alle zusammen), hätte er sich bewegen lassen, anders als seiner Ueberzeugung gemäß aufzutreten? — Nicht einmal solche Eigenschaften eines Charakters, die, obgleich sie von den äußeren Umständen abgetrennt erscheinen, dennoch wieder in der ganzen Lebensweise einer Epoche ihren Grund haben, dürfen berücksichtigt werden, wie bei Friedrich dem Großen die Hinneigung zur französischen Literatur, wie die Grausamkeit mit der Barbarossa seine Kriege führte, wie Karl des Großen Familienleben, und, wenn wir Dante nehmen, wie die durch Verbannung, Einsamkeit und Armuth oft fast zur Wildheit gesteigerte Schärfe, mit der er seine Feinde bekämpfte. Man könnte sagen, Dante habe seiner Zeit eine unpraktische ideal-reaktionäre Politik vertheidigt, warum sollte er nicht heute dasselbe thun? — er habe, ganz hingerissen von einseitiger Parteileidenschaft, das Gute seiner Gegner verkannt und das Unrecht seiner Freunde übersehen oder gar beschönigt, warum würde er nicht auch heute, verblendet von persönlicher Liebe vielleicht zu den vertriebenen Fürsten oder zu ihren Anhängern, in ähnlicher Befangenheit für sie eintreten? Solche Hypothesen aber sind falsch, sie greifen nicht tief genug. Soll Dante zur heutigen Lage seines Vaterlandes in Beziehung gebracht werden, so müssen wir fragen: würde ein Mann wie er, nicht der alte, durch die Erfahrungen gebeizte Dante, sondern er als ein Mann in seiner ersten Kraft und unbeschwert von Zukunft und Vergangenheit, heute eintretend sich für die Freiheit und Einheit Italiens oder zur Anhängerschaft an diejenigen entschieden haben, welche als

die Feinde dieser Einheit und Freiheit theils geflohen sind, theils noch im Lande offen oder heimlich gegen sie arbeiten? Ganz rein müssen wir ihn fassen, weder als den Mann, der erlebte was er erlebte, noch sogar, in gewissem Sinne, als den, der schrieb, was er schrieb. Nur den Geist aus dem er schrieb und handelte, müßten wir zu erkennen suchen, um ihn als die Seele des neuen Menschen zu betrachten, den wir noch einmal auf der Erde erscheinen und sich in die Verwirrung der Dinge hineinstürzen lassen wollten.

VI.

Dante war Ghibelline, Vertreter und Erklärer des alten heiligen Kaiserthums. Was blieb heute noch übrig von der Idee desselben? Vergleichen wir die Sache der alten Ghibellinen mit der der heutigen Legitimisten in Italien: wo auch nur der Schimmer eines Anhaltepunktes für ideale Anschauung? wo die rasende Energie der Ghibellinen? wo die glänzende Vergangenheit, auf deren Andenken sie stolz waren? Dante schwärmte für seinen von Gott eingesetzten Kaiser, den idealsten, reinen Monarchen, wie er als solcher nur gedacht werden kann, dessen Reich ihm ewig erschien, mochte er in die Vergangenheit oder in die Zukunft schauen, — was aber fände er heute vor? Was tragen die Herrschaften der Könige über Neapel und der Großherzoge über Toscana Ideales in sich? Toscana ward aufgebaut auf den Trümmern der durch Verrath, Lüge und Gewaltsamkeit zerstörten Freiheit der alten seit undenklichen Zeiten freien Stadt Florenz. Der Ruhm Toscana's schließt ab mit dem Beginne erblicher Herrschaft in diesem Lande. Wie der Kirchenstaat zusammenkam, ward bereits erwähnt; wie er regiert wird, kann Niemand mehr ableugnen. Neapel aber gehört so zufällig den Bourbonen, wie dieser Familie eben so zufällig jedes

andere Land gehören könnte. Ueber das ihnen gleichfalls fremde Spanien herüber drangen sie als Fremde in den Besitz des neapolitanischen Thrones. Venedig endlich und Mailand wurden beide zu verschiedener Zeit um ihre Freiheit gebracht. Venedig an Oesterreich geschenkt, das seit Jahrhunderten sein natürlicher Feind war, Mailand durch Karl V. zur spanischen Besitzung gemacht, und so an Oesterreich übergehend.

Hätte in einem dieser Länder das sich aufdrängende Regiment des neuen Fürsten eine Blüthe hervorgebracht irgend welcher Art, so wollte ich gern von Vorsehung reden hören und diese Regierungen als durch Zeit und Erfolge geheiligt ansehn. Wo aber der geringste Anspruch auf eine solche Heiligung? Und ein Charakter, wie der Dante's, diesen Verhältnissen gegenübergestellt, sollte blind gewesen sein für die letzten Jahrhunderte italienischer Geschichte, um jetzt, nachdem sich das Volk, sei es durch fremde Hülfe oder eigene Kraft, aus langer Erniedrigung aufgerafft hat, in der Rückkehr zur Schwäche, Zerrissenheit und geistigen Vernichtung etwas Aehnliches zu sehn wie seiner Zeit in dem Gehorsam gegen den römischen Kaiser?

Dante war ein Patriot. Dies macht ihn für alle, die dasselbe sind, zum Helden, ohne weitere historische Untersuchung. Jede Partei kann sich hier ihre Leute aussuchen. Ein Instinct, der schärfer fühlt als noch so fein spürende Gelehrsamkeit, leitet die Völker ihre Männer herauszufinden und auf den rechten Platz zu stellen. Armin, Karl der Große, Barbarossa, Friedrich sind für uns zu Symbolen der deutschen Freiheit geworden, gänzlich abgesehen von den politischen, nur für Wenige verständlichen Verhältnissen ihrer Tage. Andere mögen sich am Andenken Karl des Fünften oder Ludwig des Vierzehnten stärken. Es hielte nicht Stich, wenn man heute sagen wollte, Friedrich der Große würde den, der ihm von einer preußischen

Constitution geredet hätte, auf der Stelle haben hängen lassen. Er würde heute den Vortheil des Landes gewollt haben wie zu seinen Zeiten. Was haben die Zustände damals gemein mit denen jetzt? Bekunden sich Männer als vollgesogen vom Wesen ihres Volkes, sind ihre Handlungen der Ausfluß nationaler Gesinnung, so nehmen wir an, daß sie zu jeder Zeit für Freiheit und Vaterland würden aufgetreten sein und daß sie stets den Wünschen der Nation entsprechend würden gedacht und gehandelt haben.

VII.

Die italienische Frage der Gegenwart ist keine, die uns Deutschen Italiens wegen angeht, — die Zeiten sind Gottlob überwunden, in denen wir immer nur den Andern helfen wollten, einzig, um uns selbst darüber vergessen zu dürfen, — unsere eigene Lage vielmehr macht uns die Kämpfe der Italiener theuer. Schmutz und Unrecht tauchen stets auf beiden Seiten auf, wo es sich um einen solchen Uebergang handelt, wo die Form eines ganzen Landes umgestaltet wird. Die Königin von Neapel hat sich in Gaeta als eine Frau von Muth und Energie gezeigt: Jeder wird es zu bedauern finden, daß sie als eine Königin ohne Thron ihr Land verlassen mußte, wie man den letzten König von Granada, der sein Königreich an Ferdinand und Isabella von Spanien verlor, oder den letzten König der Vandalen bedauern muß, der in Byzanz als Gefangener im Triumphe aufgeführt ward. Immer ist es jammervoll wenn ein Reich zu Grunde geht und eine alte Dynastie in die Verbannung wandert. Trotzdem aber sind der König von Sardinien, Garibaldi und Cavour die Retter des Landes. Denn was hätte werden sollen, wenn die Bourbonen weiter regierten in Neapel, oder der Papst im Kirchenstaate? Wer Italien

kennt, auch nur als Reisender der rasch durch das Land fährt, mußte fühlen, daß ohne eine totale Veränderung der Dinge das Volk verloren war. Man braucht den wohlwollenden Großherzog von Toskana oder die beherzte Königin von Neapel darum nicht zu hassen oder sie in geringerem Maße zu bedauern: die Umwandlung war dennoch nöthig. Und unser Mitgefühl selbst für das verwandte Oesterreich kann uns nicht blind machen für die durch Dokumente beglaubigte Thatsache, daß es die österreichische Politik gewesen ist, die in den letzten Jahrzehnten Italiens gesammte geistige Entfaltung mit Gewalt unterdrückt hielt.

Welcher Jammer aber in diesem einen Worte „Gewalt" enthalten liegt, dazu braucht man nur einen Theil der neueren italienischen Literatur zu kennen. Die Werke eines Mannes wie Leopardi etwa, der weder Verschwörer noch Revolutionär war. Wer diese Gedichte und Aufsätze und Briefe durchliest, muß die Qualen empfinden, zu denen inmitten eines von geistiger Sklaverei niedergehaltenen Volkes diejenigen verdammt sind, die sich mit nagenden Gefühlen über die Mauern ihres Kerkers herüber in die Freiheit sehnen. Oesterreich hat das verschuldet an Italien sowohl wie an Deutschland lange Jahre. Nicht das österreichische Volk, sondern die von denen es regiert ward. Die waren es auch allein, die Jahrhunderte lang Preußen und Norddeutschland zu schwächen und zu erniedrigen strebten, denn die Völker selber hassen sich nicht mehr heute, wenn sie nicht gereizt werden von denen, die an ihrer Spitze stehen. Karl Witte sagt ganz richtig, daß der Haß der Italiener gegen die Deutschen ein Produkt der neuesten Zeit sei. Man haßt die Deutschen, weil für die Leute dort tedesco und austriaco dasselbe bedeuten. Niemand haßt Preußen. Niemand

auch würde Oesterreich hassen, hätte Oesterreich das Gefühl nicht hervorgerufen.

VIII.

Das, was die Menschen heute begehren, ist Freiheit. Wenn ein großes Volk sich bewußt wird, daß es seiner inneren Natur nach ein Ganzes bildet, muß es ihm unerträglich scheinen, durch Grenzen, verschiedenartige Gesetze und Zersplitterung seiner militärischen Kraft von einander getrennt zu sein. Diese Grenzen, diese Ungleichheit der Gesetze, diese Theilung seiner Kraft sind ihm willkürliche, seiner Natur und wahrem Besten widersprechende Hemmnisse. Es wünscht sie beseitigt. Es sind immer Epochen eingetreten, wo im Schooße der Völker durch eine wunderbare plötzlich erwachende Mitarbeiterschaft jedes Einzelnen das natürliche Verhältniß nach allen Richtungen hin wiederhergestellt wurde; wo Alles sinken mußte was nicht in dem eignen Wesen seiner Natur die Kraft, sich aufrecht zu erhalten, besaß. Weder Abneigung gegen Fürstenherrschaft, noch Haß gegen Adel oder Geistlichkeit, noch überhaupt Auflehnung gegen irgend welche Uebermacht bewegt heute die Menschheit, denn diese drei haben meistentheils schon gemeine Sache gemacht mit dem großen Ganzen, sondern ein Gefühl ist erwacht in den Geistern, wie es, so lange wir die Geschicke der Nationen verfolgen können, noch niemals sich in diesem Umfange über den Erdkreis verbreitet hat: ein Drang nach Selbstbestimmung, nach Unabhängigkeit vom äußerlich Hergebrachten, nach Loslösung von aller Willkür, nach Freiwilligkeit in Gedanken und Thaten, nach Gerechtigkeit gegen jede menschliche Forderung. Man will sich opfern, aber aus eigener Wahl; man will sich unterwerfen, aber dem Würdigsten; wohnen wo man will, gehen und kommen ohne getrieben zu werden. Daß jeder Mensch

Theil haben müsse an der Herrschaft über die Erde, seinem Vermögen nach, daß jeder ein Theil sei des Ganzen, dessen Arbeit zur Erhaltung und zum Fortschritt des allgemeinen Wohles weder entbehrt noch zurückgewiesen werden könne, empfinden selbst diejenigen heute ohne Haß, welche eigenes scheinbares Interesse zu Gegnern dieses Gedankens machen könnte: denn das ist das Unerhörte, historisch Neue der jetzigen Bewegung, daß überall sich plötzlich praktische Wege finden zu dem ungeheueren Uebergange und daß, indem der Widerstand in sich zusammensinkt, ein allgemeines Entgegenkommen das Unerreichbare möglich zu machen scheint. Dieses Zuneigen von allen Seiten her der Wahrheit zu ist die großartige Erfahrung der neuesten Zeit. Während noch vor 20 oder 30 Jahren durch den Widerstand derer in deren Händen fast ausschließlich die Macht lag, jene Verirrungen des Communismus, des Gedankens von der Beseitigung der Reichen oder der Fürsten oder gewaltsamer Republikanisirung des Landes und andere, durch die auf das Feld des Nachdenkens beschränkte Thatkraft des größeren Theiles der Völker hervorgelockte Auswüchse politischen Theoretisirens als mächtige Gespenster erstanden, welchen früher oder später in chaotischem Zusammensturze Alles anheimzufallen drohte: hat heute die in allen Gemüthern durchbrechende Einsicht jegliche Wünsche in das natürliche Maß gelenkt und aus der heimlichen Unzufriedenheit eine öffentliche Liebe zum Vaterlande, aus der Indifferenz eine Thätigkeit zur Erhöhung seiner Macht, aus dem verzweifelten Entgegenschleichen dem zu, was als das Hereinbrechen der Altersschwäche oder der rohesten Verwilderung erwartet wurde, eine Zuversicht auf die Zukunft erblühen lassen, in deren Lichte die Gegenwart sich uns nun als eine Epoche der Geschichte darstellt, wie sie fruchtbringender und erhebender kaum gedacht werden kann.

Wäre Dante fähig gewesen sich dem zu verschließen? In dunklen Verhältnissen handelte er als leidenschaftlicher Parteigänger, sein Gedicht ist ein Gesang der Rache gegen seine Gegner; mit unversöhnlicher Wuth verfolgt er sie bis über das Leben hinaus und stellt sie als verdammt dar bis hinein in die unendliche Ewigkeit. Dennoch, wo er sich in seinem Werke fern von diesem Gefühl auf die Höhe rein menschlicher Anschauung erhebt, ist er frei und milde; und nun, wenn seiner Phantasie die Möglichkeit aufgegangen wäre, daß alle Völker in einem großen Frieden sich vereinigten, daß aller thierisch-fabelhafte Zwang den die Jahrhunderte beengend mit sich schleppten abfiele von uns und eine günstige Entwicklung des eigenen Wesens das Ziel wäre dem jeder Einzelne in der ungeheuren Zahl der Bewohner des Planeten entgegenstrebte, hätte er anders als mit Enthusiasmus dieses Bild ergreifen können, und erfüllt von seinem Glanze nicht gern die Ideen von Papstthum und Kaiserreich dagegen eingetauscht? Absichtlich wähle ich diese idealste Vorstellung unseres zukünftigen Schicksals, weil auch die Dante's vom Reiche des Kaisers so überschwänglich ideal ist. Er konnte nicht über diese Grenze hinaus. Ihm war Italien noch immer die Mitte der flachen von Nebelländern umkränzten Scheibe, die Vergangenheit ein Chaos ohne Weg und Steg, die Gegenwart ein allgemeiner Kampf und dessen Endziel persönliche Obergewalt. Fast unbewußt nur drängen sich jene Gedanken höherer Freiheit in seine Verse ein, und dennoch liegen sie so fest und tief darin, daß die Erklärung seiner Gedichte das Studium derer wurde seit Jahrhunderten die sich mit Bewußtsein für die besten Söhne Italiens hielten, und daß, ohne Rücksicht auf das was er politisch gewollt, die Begeisterung aller Parteien sich ihm zuwandte.

Sehr bald fühlte man im guelfischen Florenz selber, daß

Dante's Ghibellinismus etwas Anderes, Höheres sei als die egoistisch haltlose Politik derjenigen, in deren Mitte die Verhältnisse ihn verstoßen hatten. Wie Dante die Sache auffaßte für die er kämpfte, lag in ihr wirklich das Heil des Landes, und im Abfall von ihr dessen Untergang. Die Staatsform die er gefunden, ist die Blüthe der romanischen Weltanschauung, über die bei den Romanen auch heute nichts hinausgehen würde, wäre nicht die germanische jetzt endlich durchgebrochen. Diese bedarf Papst und Kaiser nicht mehr als persönlicher Gewalten. Die öffentliche Meinung, das aus allgemeiner Kenntniß sich bildende Urtheil Aller ist heute der Monarch der die Nationen überherrscht. Wie wir empfinden daß trotz der Trennung der Confessionen dennoch eine allgemeine unsichtbare christliche Kirche die Mehrzahl der Menschen verbindet (das Surrogat für Papst und Katholicismus), so fühlen wir wie in politischen Dingen dieselbe, im Urtheil der germanischen Völker sich hauptsächlich äußernde allgemeine Moralität waltet. Keine Macht kommt auf gegen sie. Unerbittlich richtet sie Fürsten und Völker, und weder Widerstand noch Täuschung machen sie irre oder dämpfen sie. Für Dante's Zeitalter war die Herrschaft eines bloßen Gefühles unfaßbar; als unentbehrliche Macht erschienen Papst und Kaiser mit geistlichem und weltlichem Schwerte. Dante faßte sie auf so rein und geistig als die Idee es selber zuläßt: er hätte mehr als ein Mensch sein müssen, wenn er damals sich höher hätte erheben wollen.

Hätte er unter uns gelebt, warum annehmen, er der zu seiner Zeit Allen vorausging, sollte mit den Wenigen sich verbünden die sich heute verschließen gegen das was sonnenklar ist? Gegen die Guelfen kämpfte er an weil ihre Trennung von der Sache des Kaisers ihm als ein Widerspruch gegen die Vernunft, als ein Ablenken in die völlige Verwirrung erschien. Sind die aber,

welche heute den Fortschritt verneinen, nicht in derselben Lage wie jene Guelfen damals? Freilich steckt in der Idee des Guelfenthums (doch gewiß ahnte es keiner von seinen Anhängern allen) der Anfang dessen was wir heute die Nationalitätsbewegung nennen, der erste Schritt zu der Völkerfreiheit der neuesten Tage, aber Dante's Guelfen dachten weder an Frieden noch an Bündnisse, Feindschaft war ihre Losung und ununterbrochene Kämpfe gingen aus der Auflösung der alten Formen hervor. Dante irrte darin daß er das schon Verlorene wieder aufzubauen hoffte. Würde er deshalb heute aber die Bourbonen in Neapel und Frankreich haben zurückführen wollen? Gerade diese legitimsten Regierungen, die sich Jahrhunderte lang wie ein Spinnennetz über Europa zogen, denen das Interesse der herrschenden Dynastie eins war mit dem Wohle des Volkes, sind die Frucht des Guelfenthums, diese zahlreichen Herrschaften, die sich um niederen Vortheil bekämpften, ohne daß eine höhere Gewalt über ihnen stand die sie in Frieden hielt. Friedrich der Große war der erste unter den Fürsten der sich gegen diese Auffassung der Dinge empörte, der erste König im Sinne der neuen Zeit. Was wir heute wollen ist die völlige Durchführung seiner Principien: daß Fürst und Volk ein Ganzes bilden, nicht wie Reiter und Pferd, sondern wie Thurm und Kirche, daß der König über dem Volke stehe wie Dante's Kaiser über den Königen. Dante würde in der heute neueinbrechenden natürlichen Ordnung die Wiedergeburt seiner Idee begrüßt haben, die harmonische Auflösung dessen was ihm selber als ein Räthsel erscheinen mußte. Denn zu Zeiten konnte er sich doch wohl nicht verhehlen, wie wenig seine Welt noch der Stoff war, aus dem sich sein Kaiserreich wiederherstellen ließe. —

Wenn er, zurückkehrend in das Leben das jetzt in Europa

waltet, die Verbindung der Länder sähe unter einander, den Flug der Gedanken über ganze Völker hin und die Einstimmigkeit von Tausenden in ihrem Verständnisse, wo früher kaum hier und da ein Einzelner sich um geistige Dinge kümmerte, wenn er die mauernlosen Städte erblickte, von deren einer zur anderen pfeilschnelle Straßen führen, das Verschwinden jener neidischen Feindseligkeit, mit der sie sonst einander überwachten, das Eindringen der Wissenschaft in Gefilde, die ihm noch unbekannte Wüsten bildeten, das einmüthige plötzliche Zusammenwirken von allen Seiten wo es sich um große Zwecke handelt, den ungeheueren Einfluß Einzelner, deren überwiegender Geist zur allgemeinen Kenntniß kommt, wenn er sähe wie sein Vaterland, zurückgehalten durch egoistische Tyrannei bis jetzt, theilzunehmen an diesen höchsten Gütern, plötzlich seine Fesseln verliert: — er würde sich nicht abgeschlossen haben, um die lebendige Kraft seines Geistes dem Wiederaufbau jener Scheidewände zuzuwenden, die dieser Entwicklung hemmend im Wege standen.

Wie er zu der Zeit, in der er lebte,. die gesammte Wissenschaft zu umfassen und in ihr seine Gesinnung zu bekräftigen suchte, würde er sich heute mit derselben Kraft zu derselben Höhe zu erheben gesucht haben. Aufgelöst hätte sich seine kindlich unklare Ansicht der Vergangenheit in lichtvollere Gedanken über das was war und in reinere Ahnung dessen was sein wird. Vertauscht hätte er den engherzigen Florentiner Patriotismus mit einem Gefühle für ganz Italien, wie es heute den ersten Männern seines Vaterlandes die Brust erfüllt.

Leicht denkbar wäre es, daß eine ungünstige Verwickelung der Dinge Italien auch jetzt und für immer um die eben aufdämmernde Hoffnung nationaler Selbständigkeit betröge, denn sicher ist freilich der allgemeine Fortschritt des Ganzen, der Sieg des Guten, Großen und Edlen, unsicher aber dennoch sind die

Schicksale der Menschen und Völker, die wie große Ströme in Felsspalten stürzen können, um nie wieder an's Licht zu kommen. Möglich ist es, daß Italien an Frankreich oder Oesterreich fällt, je nachdem unvorhergesehene Mächte einem oder dem andern die Umstände zu Gunsten lenken, und daß das Volk von Neapel, das die Abwechselung mehr liebt als seine Freiheit, die neue Unterjochung mit Lustgeschrei begrüßt. Dennoch wird die Nachwelt in den heutigen Anstrengungen Italiens eine heroische Bewegung sehen, und wir Deutschen selbst, wenn wir in Gestalt Oesterreichs dann zu siegen schienen, müßten diese Siege bedauern, die einer besseren Herrschaft über Italien Eintrag thäten.

Denn Deutschland herrscht von einem höheren Throne als der eines politischen Monarchen ist längst über Italien, und diese Herrschaft erweitert sich von Tage zu Tage. Deutsche Wissenschaft hat auch dort Macht gewonnen über die Gemüther, wie sie es in andern Ländern gethan, die uns politisch oft so weit überholen. Diese Herrschaft aber ist sicher und wiegt jede andere der Deutschen über fremde Nationen auf. Erschiene ein Mann von Dante's geistiger Kraft heute in Italien, von ihm würde sich in künftigen Jahrhunderten leichter beweisen lassen daß er das Uebergewicht der Deutschen anerkannt und ihren herrschenden Einfluß auf sein Vaterland als eine heilsame Gabe des Himmels empfunden habe.

Herrn von Varnhagens Tagebücher.

Die beiden Bände Tagebücher welche als Fortsetzung der Correspondenz mit Humboldt aus dem Nachlasse Varnhagen von Ense's herausgekommen sind*), haben kürzere Zeit die öffentliche Aufmerksamkeit beschäftigt als unter andern politischen Verhältnissen der Fall gewesen wäre. Im Vergleiche zum Briefwechsel sind sie fast spurlos vorübergegangen.

Für diejenigen jedoch, welche Autor und Verhältnisse näher kennen, erneuen diese Bücher ein Problem, das jetzt bei weitem schärfer hervortritt: die Frage, ob die Herausgabe dieser Papiere mit Varnhagens Willen erfolgt sei.

Der nachfolgende Aufsatz theilt die Gedanken mit, die mir über diesen Vorwurf gekommen sind.

Als ich die beiden Bände Tagebücher durchlesen hatte, glaubte ich sie würden am nächsten Tage confiscirt werden. Es ist nicht geschehen. Wenn irgend etwas Zeugniß ablegt für den Fortschritt in Preußen so ist es dies. Wenn eine Regierung gestatten zu dürfen glaubt, daß Bücher, in denen solche Dinge gesagt werden, ungehindert in aller Welt Hände kommen; so ist es ein Zeichen, wie sehr man zur Ueberzeugung gelangt sei, daß in geistigen Dingen Verbote unnütze Maßregeln seien. Denn wen vermögen heutzutage solche Verbote zu verhindern nicht dennoch zu lesen, oder wenn auch das Lesen er-

---

*) December 1861.

schwert würde, wem machen sie es unmöglich weiter zu erzählen oder sich erzählen zu lassen was die verbotenen Schriften enthalten?

Vor zwanzig Jahren konnte man glauben, ein Buch oder nur ein paar Sätze eines Buches möchten erschütternd gefährlich sein, heute kommt das in einem Lande wie Preußen Niemand mehr in den Sinn. Kein Mensch wird denken, all diese Dinge die in Varnhagens Aufzeichnungen wie lauter scharfe Hiebe stehen, könnten in den Fragen, von deren glücklicher Lösung allein heute das Wohl des Landes abhängt, eine andere Entscheidung eintreten lassen. Die Ueberzeugungen die sich bei Jedem längst gebildet haben werden dadurch nicht geändert.

Denn diejenigen welche heute überhaupt wissen warum es sich handelt, wußten diese Geheimnisse längst, sie waren ein Theil ihrer Lebenserfahrung; und denen, welche sie nicht bereits wußten, kann trotz all dem Anschein von Enthüllung ungeahnter Neuigkeiten doch nichts eigentlich Neues in dem Buche gesagt werden. Für Andere enthält dasselbe nichts als Geschwätz, das ohne Folgen vergessen werden wird. Denn was sollen sie thun mit der fragmentarischen Beurtheilung von Charakteren, die ihnen nicht aus anderer Erfahrung als der hier gebotenen anders bekannt sind, und mit Anekdoten, deren Zusammenhang mit den großen Ereignissen ihnen unbekannt sein muß wenn sie ihn nicht aus eigener Kenntniß herzustellen verstehn? Varnhagens Tagebücher enthalten nichts als in gedruckten Zeichen ein Abbild dessen was für Berlin seit Jahrzehnten lebendiges Eigenthum war. All diese Geschichten und Betrachtungen bildeten als Varnhagen sie niederschrieb Gemeingut ganzer Schichten der Gesellschaft. Einiges vielleicht nicht in so ausgedehnter Weise, dies aber kaum das wichtigste. Wichtig sind die Züge allein, welche die bedeutenderen Erscheinungen betreffen. Nebensachen, auch noch so

pikant zu lesen, verlieren ihre scheinbare Wichtigkeit bald und bleiben unfruchtbarer Ballast für die Geschichte; etwa wie es für die Geschichte von Hamburg gleichgültig ist, daß neulich dort ein Löwe aus seinem Menageriekasten ausbrach, ein Pferd umriß und dann geknebelt und getödtet ward. Mag man sich wochenlang davon unterhalten haben, es war ein Vorfall, aber kein Ereigniß.

Niemand glaube ich wird die Wahrheit der meisten Dinge bestreiten welche Varnhagen mittheilt, Niemand aber auch, der die Dinge miterlebt hat und die Leute kannte wird zugeben, daß diese Darstellung die Wahrheit im besten Sinne gebe. Das ist das erste Wahrzeichen der Tagebücher, daß sie stets nur eine einzige Seite scharf beleuchten. Varnhagen scheint vor den Menschen gestanden zu haben wie die Astronomen vor dem Monde: sie blicken ihn an mit den schärfsten Gläsern, sehen aber doch nur die eine Hälfte, die er ihnen zukehrt. Varnhagen spricht mit concentrirter Abneigung über Schelling, Bunsen, Savigny. Es ist ihm nicht möglich, das mindeste Gute an ihnen zu entdecken. Auch scheint er es gar nicht zu wollen. Wäre er befähigt gewesen diese Männer zu übersehen, rund, Alles an ihnen, er hätte unbeschadet seines Hasses das Große und Gute an ihnen gewahren müssen; so aber verliert er, beherrscht von dem einzigen ihnen widerstrebenden Gefühl, diese Fähigkeiten ganz, und wo er an sie denkt ist er gezwungen mit Aerger an sie zu denken. Noch seltsamer tritt diese Machtlosigkeit sich über die eigene Stimmung zu erheben hervor, wo sein Gefühl wechselt. Zum Beispiel wo er über die Brüder Grimm urtheilt, die er einmal mit Lob, das andere Mal mit Tadel überschüttet, in beiden Fällen aber unter dem Einflusse einer zufälligen Geistesverfassung, die mit dem Wesen derer die

er bespricht durchaus nichts zu thun hat. Zuletzt also fragen wir, wie entstanden solche Stimmungen und was regierte sie?

Ich habe Herrn von Varnhagen lange Jahre gekannt, ihn nicht oft, zusammengerechnet aber, viel gesehn, lange und gern mit ihm gesprochen. Er gehörte zu den Naturen, denen auf nichts eine angenehme Antwort fehlt. Mit ungemeiner Geschicklichkeit wußte er zu empfinden was man sagen wollte, und wo es nur zum Theil ausgesprochen war, das Fehlende hinzuzusetzen. Er gehörte zu den Männern, die Geist im Ueberflusse haben auch das Unbedeutende als bedeutend aufzufassen, denen Kenntnisse und Erfahrung die Macht verleiht, jeder Aeußerung des Geistes und des Lebens eine Stelle anzuweisen, an der sie berechtigt und angemessen erscheint. Alexander von Humboldt besaß diese Kraft im höchsten Grade. Er sah die Fäden überall zwischen dem Menschen und dem was er momentan äußerte, ging auf jedes Verhältniß ein, fühlte heraus wohin man wolle, und drängte auf den Fortschritt. Aber wie Humboldt hierin etwas Belebendes hatte, was Varnhagen abging, so war auch, wo er haßte und Abneigung empfand, diesen Gefühlen etwas beigemischt was ihnen bei Varnhagen fehlt, und was zwischen den beiden Geistern, deren scharfe Worte gemeinschaftlich so viele getroffen haben, einen bedeutenden Unterschied macht.

Varnhagen wurde leidenschaftlich wenn er über einen Menschen sprach der ihm zuwider war, Humboldt blieb ruhig; desto ironischer, bitterer, schneidender klangen seine Worte. Er konnte mit vernichtendem Spotte denjenigen abthun, auf den es abgesehen war. Aber es lag etwas Wissenschaftliches in seiner Art sich auszudrücken. Es war, als suche er, ohne sein persönliches Gefühl hineinzumischen, das geistig specifische Gewicht des Menschen auszudrücken. Als theilte er nur Beobachtungen

mit, zum allgemeinen Nutzen zu verwerthen. Er hatte ein Bedürfniß, exact zu sein. Behagen daran, seine Geistesüberlegenheit an denen auszulassen oder über die zu ergießen die er nicht liebte, lag in seinen Worten nicht. Er sagte auch: der oder der haßt mich, wo Varnhagen gesagt hätte: den oder jenen hasse ich. Humboldt sprach über seine Gegner als wären es schädliche Substanzen, deren Eigenschaften zu nennen keine Beleidigungen enthalten sollte; wie wenn er vom Arsenik ausspräche es sei ein tödtliches Gift mit eigenthümlichem Geruche, worin weder die Absicht liegt, das Arsenik herabzusetzen, noch etwa die, es von der Erde vertilgen zu wollen. Varnhagen war gereizt und hätte sich rächen mögen.

Varnhagen erreicht Alexander von Humboldt weder in der Kraft, gleich das schlagende Wort zu finden, noch in der Gelassenheit, mit der es ausgesprochen ward. Für Humboldt waren dergleichen Dinge zufällige Gedankenschnitzel, Varnhagen lebte und webte darin. Humboldt war ein Mann, der vorwärts schritt auf einer großen weit über solchen Niedrigkeiten erhabenen Laufbahn; um sich als das zu fühlen, was er war, brauchte er Niemand zu beneiden; den großen allgemeinen Weltfortschritt im Auge haltend, half und förderte er instinktmäßig wo er konnte; überall erblickte er Anfänge, für die zu sorgen, Keime, die zu pflegen, Samenkörner, die zu versenken waren, seine Weltanschauung lehrte ihn das Herannahen einer großartigen Entwicklung, diejenigen haßte er, die sich dieser entgegenstellten, und verspottete, welche sich einbildeten, ihr bischen Eitelkeit könne eigenes Licht haben. Unbarmherzig verachtete er sie, wenn sie auftraten als habe die Geschichte und die Menschheit auf sie gewartet, könne sie nicht entbehren, kümmere sich um sie oder lasse sich durch sie bestimmen. Machten zufällige äußere Vortheile, (Rang, Geburt oder Reichthum) es solchen

möglich, wenigstens den Schein anzunehmen als wären sie etwas, verlieh ihnen das Schicksal die vorübergehende Macht, ihren Meinungen momentanes Uebergewicht zu geben, dann war es unmöglich daß Humboldt nicht seine schärfsten Worte brauchte, um die hochmüthigen Sternschnuppen als das zu bezeichnen was sie waren.

Auch Varnhagen erkannte die Haltlosigkeit des Bestehenden und die Nothwendigkeit einer Veränderung, dennoch aber ist seine Weltanschauung nicht entfernt jenem Blicke über die Ereignisse zu vergleichen, welcher Humboldt eigen war. Für Humboldt war die Gesellschaft, in der er sich zu bewegen gewohnt war und die er preisgab, nur ein Element, in das er hinabstieg aus den Höhen einsamer Studien, die die eigentliche Wohnung seines Geistes bildeten: für Varnhagen war diese Gesellschaft Alles. Ueber ihr Niveau erhebt er sich nicht. Er haßt und durchschaut sie, kann sie aber nicht entbehren. Ausführliche Aufzeichnungen finden wir über die Qual, in diesen leeren Kreisen sich drehen zu müssen, und auf den nächsten Seiten ein fast kindliches Wohlbehagen, sich mitten darin zu sehen. Varnhagen stieg empor in die gute Gesellschaft. Und kaum hineingelangt in eine Carriere, die ihn darin zu befestigen versprach, sah er sich wieder aus ihr herausgerissen. Später verachtet er sie, niemals aber hört er auf, sich nach ihr zurückzusehnen, selbst dann nicht als es zu spät war, seines Alters wegen, wieder in sie einzutreten. Und so Jahrzehnte lang in unfreiwilliger Muße lebend, ohne Amt und dennoch in Verbindung mit dem Staate, ward, was bei Humboldt gelegentliches Nebengeschäft war, Betrachtung der politischen und gesellschaftlichen Ereignisse, für ihn eine Art bittersüßer Hauptbeschäftigung, denn was er als Schriftsteller geleistet hat, hätte er auch neben Amtsgeschäften leisten können. So stand er dicht am Centrum, sah Alle handeln, sah

die Fehler, die Mißgriffe, die Schlechtigkeiten, ohne daß ihm nur ein einziges Mal Gelegenheit geboten wäre, selbst zu fehlen. Unbefriedigter Ehrgeiz und Trieb nach Thätigkeit nagten an seinem Herzen.

Um die Natur dieser Verstimmung aber durchaus zu begreifen und die Rücksichtslosigkeit gerecht zu beurtheilen, mit der sich Varnhagen wie Humboldt eine Kritik der Menschen und der Umstände erlaubten, muß die Beschaffenheit der Zeit in Betracht gezogen werden, in der sie ihre Jugend verbracht hatten.

Es gab eine Zeit, in der Preußen und Deutschland im heutigen Sinne nicht existirten. Beide waren vernichtet durch Napoleon, beide hatten kaum eine andere Existenz noch als in den Herzen einer Anzahl energischer Männer, die wie eine verfolgte Gemeinde in Europa zerstreut die Begeisterung wach hielten und endlich sich weiter vereinigend die Kräfte heraufbeschworen, durch welche Preußen und Deutschland gerettet wurden. Diese Männer wußten, daß ohne sie vielleicht nichts geschehn und das Vaterland für immer verloren gewesen wäre, sie durften sich, nachdem die Rettung vollbracht, selbst eine höhere Stellung anweisen, als die bloßer Unterthanen die in Gehorsam ihrer Pflicht nachgekommen.

Zu diesen Männern gehörten Varnhagen und Humboldt. Es soll hier nicht untersucht werden, in welchem Maße sie Anspruch hatten sich dazu zu zählen, es kommt nur darauf an, anzuerkennen daß sie unter denen thätig waren, durch deren geistige Hülfe etwas geschaffen wurde, das vorher nicht vorhanden war. Der Freimuth, der sich in spätern Zeiten dann als Spott und Hohn geltend machte, war derselbe Freimuth, der in den Tagen der Noth ihr schönstes Verdienst war. Hätten wir vom Jahre 1815 ab ein freies Staatsleben gehabt, in

dem diesen beiden öffentliche Stimme zukam, so wären uns Correspondenz und Tagebücher heute erspart geblieben.

Statt dessen blieb einem Manne wie Varnhagen seine schönsten Jahre hindurch das bloße Zusehen. Es ist nicht zu verwundern, daß er entmuthigt den Druck empfand der auf ihm lastete, daß er zumeist den Verfall sah und was den Verfall beschleunigte. So mischte sich Bitterkeit in seine Weltanschauung. Er vergab es der Welt nicht, daß er alt wurde in einer verfehlten Laufbahn. Wo von großen Unternehmungen die Rede war, hob er das am liebsten hervor, daß die Regierung sie ohne Unterstützung lasse, wo von großen Menschen, daß ihre Schwächen doch nur vergessen wären. Mit Behagen und bewunderungswürdiger Gedächtnißschärfe wußte er diese dann darzustellen. Eine Fülle von Material stand ihm zu Gebote, das ich in seinen Tagebüchern doch nur zum kleineren Theile fixirt finde. Entweder hat er Vieles niemals niedergeschrieben oder es ist beim Abdruck fortgelassen worden.

Warum hat er überhaupt dese Dinge so genau verzeichnet, so viel Unbedeutendes, Erbärmliches? Er hätte es nicht gethan, hätte seine Arbeitslust nach irgend einer Seite hin Befriedigung gefunden. Bei seinen schriftstellerischen Arbeiten war dies nicht möglich, da er sie in Zeiten veröffentlichen mußte, in denen er seine wahre Meinung in ihnen nicht niederlegen durfte. Nur merken zu lassen wie er dächte, hätte ihn um Titel, Gehalt und vielleicht auch um seine Freiheit bringen müssen. Er durfte, wenn er aus den Befreiungskriegen erzählte, weder sagen wie er die Dinge wirklich erlebt hatte, noch wie er in seiner Seele über diejenigen dachte die dabei thätig gewesen waren. So entstand das Bedürfniß, sich im Geheimen selbst zu berichten, eine Gewohnheit ward daraus und schließlich eine Arbeit. Da der Staat seiner entrathen wollte, machte er sich

zum diplomatischen Berichterstatter für sich selbst und es entstand so Tag auf Tag diese Sammlung geheimer Depeschen zum Gebrauche der Zukunft, die, wenn man die Zeiten betrachtet, zu deren Beleuchtung sie besonders dienen müssen, als eins der bezeichnendsten Phänomene für diese Zeiten selbst zu betrachten sind. Denn was wir bei so vielen Charakteren, die Varnhagen erwähnt, als das Auffallendste gewahren: einen Widerspruch zwischen Wollen und Können, eine Wahrung des Scheins um jeden Preis und das Aufgeben der eigenen Ueberzeugung mit oder ohne Beschönigung, das finden wir auch bei ihm, der als der vorsichtigste, discreteste, ausweichendste Mann im Leben auftretend, plötzlich nach seinem Tode zu einer Art von Dämon wird für Viele, deren Schwächen er angreift, mehr noch aber für seine besten Freunde, deren Worte er auf geschickte Weise zur Unterstützung seiner eigenen Warnung benutzt und deren gute Namen er so innig mit dem seinigen in Verbindung zu bringen gewußt hat, daß es fast unmöglich scheint, über ihn ein Urtheil zu geben das jene nicht miteinbegriffe. Denn das Verletzende bei der Herausgabe der Varnhagen'schen Papiere liegt zum geringsten Theil darin, daß sie über viele Personen böse Dinge enthalten. Wären alle die Beobachtungen die wir hier lesen Varnhagen's eigene Gedanken, enthielten sie sein Urtheil allein, so möchten sie noch stärker lauten. Varnhagen's Einseitigkeit tritt so deutlich überall hervor, daß sich Jeder leicht darüber trösten könnte, von ihm getadelt zu werden. Der Hauptinhalt seiner Bücher besteht hier jedoch aus dem was Andere ihm gesagt haben, was er aufzeichnet und, wo der Tod alle Reclamationen aufgehoben hat, durch testamentarische Anordnung zum Drucke gelangen läßt. Alexander vom Humboldt und Bettina von Arnim waren 30, 40 Jahre lang Varnhagen's genauste Bekannte. Sie kamen zu ihm und sprachen sich aus über das

was ihnen gerade die Gedanken beschwerte. Sie waren bald verstimmt, bald erregt, bald auch nur in guter Laune sich recht frei gehen zu lassen, nahmen über Gott, König, Verwandte und Freunde kein Blatt vor den Mund, und sobald sie den Rücken gekehrt, notirt Varnhagen in der Stille was er gehört, und auf seine Verfügung wird dies Manuscript zu einer Zeit publicirt, wo Humboldt und Bettina freilich todt, viele von denjenigen aber, über die sie beide Varnhagen gesprochen, noch am Leben sind und sich zum Theil auf das empfindlichste beleidigt fühlen.

Es ist durchaus nicht gegen die Ehre, Memoiren zu schreiben, in denen der Scandal der Welt niedergelegt wird. Niemand darf behaupten, der Herzog von Saint Simon, der zu Ludwig XIV. loyalsten Hofleuten gehörte und in seinen Papieren ein Urtheil über diesen Souverain hinterlassen hat, das mit nackten Worten dessen ganze prahlerische Mittelmäßigkeit darlegt, habe durch Abfassung seiner Denkwürdigkeiten, welche lange Jahre in den Händen der Familie blieben, eine Ehrlosigkeit begangen; oder der Ceremonienmeister der Päpste Julius II. und Leo X., in dessen Tagebüchern sich Nachrichten über Beschaffenheiten dieser beiden Häupter der Christenheit befinden, welche zu Luther's und Ulrich von Hutten's Angriffen die schlagendsten Belege bilden, habe durch diese stillen Bemerkungen Verrath geübt an seinen Herrn. Sie erlebten es und mußten es aussprechen. Es liegt ein unbändiger Trieb im Menschen, die Wahrheit zu sagen, sie, wenn die öffentliche Rede nicht erlaubt ist, einem sicheren Vertrauten mitzutheilen, oder wenn auch dies nicht angeht, im Versteckten schriftlich wenigstens wo niederzulegen. Für den Druck aber mit Absicht so zu schreiben wie in Varnhagen's Tagebüchern geschehen ist, muß als ein Mißbrauch des Vertrauens betrachtet werden, der

durch keine noch so geschickte Wendung mit dem Begriff der Ehrenhaftigkeit in Einklang gebracht werden könnte.

Denn Jederman wird fühlen, es liegt Feigheit in diesem Verfahren. Nicht darin so sehr, daß im Geheimen geschrieben wurde, sondern daß es vertraute Reden von Freunden waren, mit denen dies geschah. Ich dürfte mir erlauben, in schriftlichen Notizen zum eigenen Gebrauch und für die Kenntnißnahme zukünftiger Zeit schonungslos aburtheilend über Leute zu reden, die ich als erbärmlich durchschaut zu haben glaubte, ohne meiner Stellung nach ihnen persönlich gegenüber auch nur die Miene verziehen zu dürfen. Es könnten Vorgesetzte sein, von deren Willen mein Schicksal abhinge. Riefe mein Chef mich eines Tages zu sich und zeigte auf das Blatt, auf dem von meiner Hand geschrieben stände, er sei dies und das was nicht besonders schmeichelhaft klingt, so wäre das ein Unglück, aber ich könnte ihn fest ansehen und fragen, durch welche Untreue er in Besitz der Handschrift gelangt sei. Und selbst wenn dergleichen nach meinem Tode durch Zufall in die unrechten Hände geriethe und gedruckt würde, der Mann müßte immer noch von mir sagen: er hat sich wenigstens nie für meinen Freund gegeben. Was aber hätte der zu erwiedern, dem ein alter Freund über Freunde, Bekannte und Verwandte das Herz auszuschütten pflegte, so daß Jahre lang dies Verhältniß des Vertrauens und rückhaltsloser Mittheilung andauerte und beide alt und grau dabei würden, und endlich käme zum Vorschein, es sei alles von demjenigen, der das Vertrauen so empfing, aufgezeichnet worden und in seinem Testamente die Bestimmung getroffen, gleich nach seinem Absterben sollten diese Papiere gedruckt werden, ohne Rücksicht darauf, ob diejenigen über die so in vorübergehender Erregung gesprochen worden war auf das empfindlichste dadurch gekränkt würden? — Was hätte er

zu erwiedern, wenn ihm, ehe es ihm gelänge sich unter den Schutz des Todes zu flüchten, die Beweise einer so beabsichtigten Treulosigkeit vor Augen gehalten würden? Jeder, auch der fernstehendste, der von diesem Falle hörte, müßte empört sein, denn Treue und Vertrauen überhaupt würden in Frage gestellt erscheinen plötzlich, und jeden ein unheimliches Gefühl beschleichen, auch ihm könne möglicherweise eine solche Schlinge gelegt worden sein. Keine Vertheidigung giebt es für ein solches Verfahren. Denn wenn auch Alexander von Humboldt Varnhagen einmal schreibt, er könne mit seinen Briefen machen was ihm beliebe, so geschah dies in früheren Jahren und bezog sich damals wohl nur darauf, daß Varnhagen seine Briefe wem er wolle mittheilen dürfe. Keinenfalls enthält es aber die Erlaubniß, niederzuschreiben was er Varnhagen über die speziellsten Dinge mündlich anvertraute, und gar es jetzt schon durch den Druck zur allgemeinen Kenntniß zu bringen. Ebensowenig lassen sich Bettina's Worte so auslegen, welche einmal im Eifer ausruft: schreiben Sie es nieder, Varnhagen, damit man es später weiß. Wem entfährt nicht einmal der Wunsch, es möchte dies oder das aufgeschrieben werden, weil es zu merkwürdig sei, und wer denkt dabei an Druckenlassen? Varnhagen hätte nicht den Muth gehabt, Humboldt und Bettinen sein Manuscript in die Hände zu geben und hinzuzufügen, dies wird gleich nach eurem Tode als Buch erscheinen. Er hätte wohl gewußt was sie ihm darauf gesagt haben würden.

Unter diesen Umständen fragt es sich doch, ob was geschehen ist Varnhagen's Wille war. Dem Anscheine nach. Warum deponirte er nicht seine Manuscripte an einem sicheren Orte? Aber weil er dies nicht gethan, darum ist immer noch nicht außer Zweifel gestellt, daß die Herausgabe auf seine Anordnung erfolgt sei. Er, ein alter Mann, weit hinaus als er

starb über die Eitelkeit, literarischen Effekt zu machen, durch Studium und eigene Erfahrung genau bekannt mit dem was in den Augen der Welt zu allen Zeiten unveränderlich als gut und nicht gut, ehrenhaft und nicht ehrenhaft gegolten hat, sollte nicht gewußt haben, daß eine solche Handlung der Hinterlist die empfindlichste Verringerung seines eigenen Ruhmes zur Folge haben müsse? Zu gut mußte ihm bekannt sein, daß nichts so sehr den Ruf eines Mannes beeinträchtigt, als Untreue gegen Freunde und literarische Verrätherei. Unmöglich beinahe ist es, anzunehmen, er, dem auch das so wenig verborgen war, was Ruhm bedeute, und dem nicht bloß das allein als Ruhm erschien, was, so lange man lebt, als der Anschein sogenannter Berühmtheit mühsam aufrecht erhalten wird, hätte in seinen letzten Tagen alles dies vergessen und Bestimmungen getroffen, deren Folgen vorauszusehen er selbst am besten im Stande war?

Es ist ein Verhängniß für ihn, daß wir dies so lange dennoch annehmen müssen, bis das Gegentheil erwiesen wird, wozu bei der Lage der Dinge wenig Hoffnung bleibt.

Raphael's Disputa und Schule von Athen, seine Sonette und seine Geliebte.

Anmerkungen zu Passavant's Leben Raphael's.

Das Leben Raphael's von Passavant ist ein allgemein bekanntes Buch, das seinem Verfasser einen europäischen Ruf eingetragen hat. Was es Vortreffliches enthält und warum es so brauchbar und unentbehrlich sei, ist oft ausgesprochen worden. Allein die Arbeit hat auch ihre schwachen Seiten. Je verbreiteter sie ist, um so wünschenswerther muß erscheinen, daß das Verfehlte und Bedenkliche, das sie enthält, dargelegt werde. Passavant bespricht in der Vorrede die Leistungen seiner Vorgänger und nimmt keinen Anstand offen zu sagen, daß er sie theils voller Irrthümer, theils aus anderen Gründen für unzulänglich halte. Er hatte das Recht, ja die Pflicht, darüber frei heraus seine Meinung zu sagen, nun aber, da auch sein Werk eine historische Thatsache geworden ist, dürfen die, denen Raphael am Herzen liegt, sich über Passavant äußern.

Das Buch zerfällt in zwei Partien: die Lebensbeschreibung und den raisonnirenden Catalog sämmtlicher Werke. Diese zweite Abtheilung, zugleich der zweite Theil des Werkes, zu dem vor einigen Jahren ein dritter, Nachträge enthaltender hinzukam, giebt dem Buche seinen Werth. In der neuerdings erschienenen französischen Uebersetzung findet er sich bereichert

und umgearbeitet. Zu seinem Lobe braucht weiter nichts gesagt zu werden; es ist ein Genuß, geleitet von ihm die Werke Raphael's der Reihe nach durchzudenken. Alles nur irgend Erreichbare findet sich hier zusammengestellt. Der erste Theil dagegen, die Lebensbeschreibung, auch diese in der französischen Ausgabe durch geschickte Redaction zu conciserer Form gebracht, erweckt Bedenken, deren Ausdruck und Begründung den Inhalt dieses Aufsatzes bilden.

Passavant geht aus von Raphael's Heimath. Er stellt die Kunst von Urbino, die umbrische Schule, die Thätigkeit des Vaters, Giovanni Santi, mit großer Ausführlichkeit dar und als die Grundlage hin, auf der Raphael's Entwickelung beruhte. Seine Kindheit, seine frühste Jugend, die ihn immer wieder in die Vaterstadt zurückkehren läßt, das Leben am Hofe von Urbino, das Verhältniß zu Freunden und Verwandten dort, endlich die Thätigkeit unter und neben Perugino: dies alles nimmt ein Drittel der Lebensbeschreibung in Anspruch. Raphael wird, man möchte so sagen, von urbinatischem Gesichtspunkte aus geschildert, etwa wie man Schiller vom schwäbischen aus darstellen könnte, so daß was nach dem Verlassen der Heimath geschaffen wurde, gleichsam nur die spätere, glänzende Fortsetzung nothwendiger Anfänge bildete. Hierin läge ein Mißgriff. Sehr begreiflich daß Passavant, der eine Vorliebe für das Zarte, Fromme, Tiefgefühlte hat, diese ersten Stadien der Thätigkeit mit ihren zartesten Blüthen und Früchten besonders liebte: dem unbefangenen Blicke muß dies insgesammt als unbedeutend verschwinden gegen das was unter Giulio II. in Rom geschah. Giulio II. muß neben Raphael dastehen, neben ihm als der zweite Gründer eines neuen Roms; als dritter dazu Michelangelo. Alle Jugendeindrücke, alle Bezüge zu Perugino und Francia und dergleichen, so interessant ihre Verfol-

gung ist, haben nur zufälligen Werth. Goethe hat Beaumarchais, Rousseau, ja sogar die alexandrinische französische Comödie nachgeahmt, wie falsch aber, ihn aus diesen Anfängen genetisch sich entwickeln lassen zu wollen. Das Formelle tritt bei solchen Geistern ganz in den Hintergrund. Goethe's ächte Anfänge liegen im Erwachen Deutschlands zu freierer nationaler Cultur. Hier trat er zuerst mitarbeitend ein, bis er bald Mittelpunkt wurde. Zu ihm strömte hin, von ihm strömte aus. Diese Stellung nahm Raphael ein für Rom. Als er Rom betritt, beginnt er sich zu recken, die Brust athmet zum ersten Male die Luft die ihr behagt, er wird ein anderer, er fühlt wozu er berufen ist. Er trat mit großen Kräften eine ungeheure Erbschaft an und wußte sich ihrer würdig zu zeigen. Er identificirte sich mit allem allmählich was in Rom geschah um den Glanz dieses Wiederaufblühens zu erhöhen, und starb auf dem Schlachtfelde gleichsam: an einem Fieber ging er zu Grunde das er sich bei seinen Vermessungen der antiken Stadt geholt. Das war die letzte große Mühe seines Lebens. Mit einer einzigen Wand im Vaticanischen Palaste beginnend, nahm er diesen bald ganz ein, schlug dazu die Peterskirche, breitete sich weiter aus in Häusern, Kirchen und Palästen und endete mit der ganzen Stadt, die er im Geiste in ihrer alten Herrlichkeit aufstellen wollte. Wie Michelangelo die Macht und den Untergang von Florenz personificirt, so Raphael den kurzen Traum der neuen Weltherrschaft unter Giulio und Leo. Das allein kann den Hintergrund bilden seiner Gestalt, und alles womit er sonst noch zusammenhängt sinkt in Schatten. Er machte sich los davon. Während Michelangelo immer wieder nach Florenz geht, scheut sich Raphael vor Urbino. Rom war sein Element, wo er wie ein Fürst lebte, wo alle Maler ihm das

Gefolge bildeten, wo er Reichthum erwarb, wo er das Leben genoß, wo er umkam.

Passavant macht zuweilen einen Ansatz das darzustellen, allein er ist nicht im Stande, Giulio oder Leo, Bembo oder Bibiena und die Anderen ihrer wahren Natur nach zu schildern. Ich glaube kaum, daß er auch nur Guicciardini gelesen hat. Er sucht die Menschen so edel, milde, wohlgesinnt und bieder als möglich, die Verhältnisse glänzend und angenehm erscheinen zu lassen. Bei Raphael möchte er ein fast mädchenhaft zartes Wesen als den eigentlichen Grundzug durchführen, und verneint oder übergeht was damit nicht stimmen will. Giulio II. führt er ein als Friedenbringer und Sittenverbesserer, Leo lobt er auf das Wärmste: er ist ihm ein wohlwollender Fürst, der nur zuweilen, leider zu seinem eigenen Kummer und gezwungen durch seine Feinde, zu machiavellistischen Mitteln genöthigt wird. Ueber die Rovere und Medici scheint Passavant Näheres kaum zu wissen. Geschildert aber mußte werden der unbändige Ehrgeiz dieser Familien, der durch den Gegensatz gegen andere heroisch genug erscheint. Das Rom mußte dargestellt werden, wie es war als Raphael erschien, und wie als er starb. Wie die verkommene und unter den Borgias wüste Stadt, ein Conglomerat verbarrikadirter Räuberhöhlen, zu freierer Schönheit sich erhob durch die Rovere, wie Giulio II. Paläste, Häuser, Kirchen, Straßen baute, wie er alle Hebel ansetzte, Rom zu etwas zu machen, und ihm Leo X. darin nachzustreben suchte. Gezeigt mußte werden, wie das später verlief und die schönsten Jahre dieser Wiedererhebung die sind welche Raphael in Rom verlebte, und wie seine Thätigkeit mit allen jenen Bestrebungen zu thun hatte. Nicht daß ich meinte, die politischen und religiösen Händel dürften dabei in den Vordergrund treten wie bei Michelangelo. Raphael lag das alles

ferne. Ich glaube nicht, daß er sich je darum gekümmert hat. Fehlen aber darf die Darstellung dieser Verhältnisse deshalb nicht, weil dadurch eben sein frohes, ganz den künstlerischen Interessen gewidmetes Leben im vollen Glanze heraustritt. —

Die literarischen Quellen für Raphael's Lebensgeschichte sind beschränkt. Um so genauer in sprachlicher Beziehung sowohl als in Betreff ihres materiellen Inhaltes müssen die erhaltenen Documente betrachtet werden. Passavant ist hier nicht immer zuverlässig. Sein Hauptinteresse ist der Untersuchung der Werke zugewandt. Aber auch das andere durfte nicht fehlen. An einem anderen Orte bereits ist von mir nachgewiesen worden, daß die Beschuldigungen falsch sind, welche er gegen Michelangelo erhebt, den er im Gegensatze zu Raphael gelegentlich abthut und dabei eine Reihe Vorwürfe zusammenbringt, die sich einer nach dem andern als ganz und gar unbegründet nachweisen lassen. Der Irrthum entstand meistens aus mangelhafter Kenntniß oder falscher Benutzung der italiänischen Quellen. Ich habe ebendaselbst gezeigt, daß Passavant in Betreff der sogenannten Galatea Raphael's eine auf diesen Gegenstand bezügliche, berichtigende und von Rumohr anerkannte Schrift verurtheilt, die er gar nicht gelesen hat. Ferner, es geht aus seinen Angaben nicht mit der nöthigen Sicherheit hervor, ob er sie selbst fand oder nur aus zweiter Hand empfing. Pungileoni's Elogio storico führt er in seiner Vorrede allerdings mit dem gebührenden Lobe an. Man verdanke, sagt er, dem Padre Pungileoni die wichtigsten Entdeckungen über Raphael's Voreltern und Jugendgeschichte. „Auch sonst trifft man in seinen Heften manche bis dahin unbeachtet gebliebene Notizen aus älteren und neueren Schriftstellern. Wenn das Büchlein auch in vielen Theilen mangelhaft ist, so müssen wir doch für das neue Gebotene uns zu großem Dank verpflichtet fühlen.“ Mir

scheint, diese Dankbarkeit hätte so weit gehen können, daß nicht nur hier und da Pungileoni's (nicht Büchlein, vielmehr beinahe 300 Seiten starkes) Buch citirt, sondern überall angeführt worden wäre, wo diese Arbeit alleinige Quelle gewesen ist. Hätte Passavant dies Verfahren inne gehalten, so würde unter die Mehrzahl seiner gelehrten Citate, wenn nicht Fea's Namen darauf Anspruch hatte, der Pungileoni's gehört haben, von dem mit ungemeinem Fleiße eine Fülle von Material zusammengebracht worden ist, und dessen Buch künftig bei jeder neu erscheinenden Arbeit über Raphael billig mit den größten Ehren obenan genannt werden muß. Rumohr, dessen Buch von 1831 datirt ist, lernte Pungileoni's Elogio storico (1829 in Urbino gedruckt) zu spät kennen und konnte nur während des Druckes Einiges daraus nachtragen. Passavant stellt Rumohr's Leben Raphael's gleichfalls zu niedrig. Denn mag es den Erwartungen nicht entsprochen haben, welche, wie er sagt, der erste und zweite Theil der italiänischen Forschungen, als deren dritter es erschien, erregten, und viel Willkürliches enthalten, immer bleibt es das beste was von einem deutschen Schriftsteller über Raphael geschrieben worden ist, und wurde auf Grund einer Kenntniß der literarischen Originalquellen abgefaßt, die keinem anderen Autor in dieser Weise zu Gebote stand. Rumohr beschränkt sich darauf, das zu sagen was er selbst gedacht, und nur von den Werken zu reden welche er selbst gesehen hat. Er schreibt einen Stil, der ihm einen Ehrenplatz unter den besten deutschen Prosaisten einräumt. Winckelmann in seinem kostbaren Fragmente über den Stil stellt auf, man müsse so schreiben als wisse der Leser von den Dingen schon. Rumohr fehlt insofern gegen diese Regel, als er in der That nur für die schreibt welche wirklich mit dem Thema völlig bekannt sind: sein Buch ist nicht geeignet, denen die das Material noch nicht inne ha-

ben, genügende Kenntniß zu verleihen; für solche ist Passavant's Arbeit eine viel zuträglichere erste Lectüre. Seine Darstellung entbehrt einer gewissen Anschaulichkeit, sie ist mehr eine höhere Kritik als umfassende Beschreibung, allein sie giebt für das äußerlich Historische sowohl als für die innere Entwickelung des Künstlers einen hohen und sicheren Standpunkt, und wird, so viel auch in der Folge geschrieben und entdeckt werden mag, niemals antiquirt und überflüssig erscheinen.

Erste Bedingung für den der ein Leben Raphael's schreiben wollte, ist die genaue Bekanntschaft mit den gesammten Werken Vasari's. Auch diese verläßt Passavant zuweilen. Vasari erzählt im Leben Perugino's, wie dieser oft auf Bestellung gemalt habe, worauf mit den so entstandenen Werken dann nach auswärts Geschäfte gemacht worden seien. Er nennt einen Florentiner, Bernardo dei Rossi, welcher auf diese Weise an einem heiligen Sebastian 300 Ducaten verdiente. Nun findet sich in dem Briefe Raphael's an seinen Oheim vom April 1508 die Stelle, wo er von einem Bilderbesitzer spricht, der ihm Aufträge bis zu 300 Scudi geben wolle für Florenz und für Frankreich „per qui e in francia.“ Passavant bemerkt dazu: „Wahrscheinlich ist hier die Rede von Giovan Batista della Palla, welcher zu jener Zeit viele Kunstwerke in Florenz aufkaufte, um sie an Franz I. zu verhandeln. Siehe Vasari im Leben Fra Bartolomeo's und des Andrea del Sarto.“ Daß Franz I. damals noch nicht König war und keine Bilder aufkaufen ließ, nebenbei. Jene Aufkaufereien della Palla's aber fallen viele Jahre später, sind gebrandmarkt, weil sie durch die üble Lage der Florentiner um 1529 ermöglicht wurden, und so auch von Vasari dargestellt worden. Beide von Passavant angeführte Lebensbeschreibungen hätten ihn, wenn er sie genau angesehen, hiervon überzeugen müssen, während ihm Perugino's Leben,

wenn es ihm gegenwärtig gewesen, das Richtige geboten hätte, denn Vasari kommt darin zweimal auf diesen Handel zu sprechen und die Stellen sind um so wichtiger, als sie für Perugino's Art zu arbeiten sehr charakteristisch sind. Ueberhaupt, was doch nahe gelegen hätte, Passavant versäumt es, auf Perugino näher einzugehen, er zählt dessen Werke auf, sagt aber wenig über seine Entwickelung. Er behauptet, Michelangelo habe bei Perugino „hart gerügt," daß er „in's Schmachtende und Süßliche" verfallen sei. Michelangelo hat ihn goffo nell' arte genannt, was sich viel eher mit „roh und fabrikmäßig arbeitend" übersetzen ließe und so auch für die letzten Zeiten Perugino's der Wahrheit entspricht. Passavant führt übrigens an einer anderen Stelle das goffo selbst an und übersetzt es mit „tölpelhaft und unwissend in der Kunst," sagt auch, daß es darüber zur Klage vor Gericht gekommen, läßt aber aus, daß die Richter Michelangelo frei ausgehen ließen, während alle Schande auf Perugino zurückfiel.

Die von und über Raphael vorhandenen Briefe nimmt Passavant ohne Weiteres als ächt an, oder wo er Bedenken erhebt zeigt er sich unselbständig und ohne genügende Sprachkenntniß. Den stärksten Beweis liefert der Empfehlungsbrief der Präfektin von Rom, mit dem versehen Raphael im Jahre 1504, bei seiner ersten Ankunft in Florenz eingetroffen sein soll. Weder weiß man nun woher dieses Schriftstück stammt, noch was aus ihm ward, es findet sich abgedruckt in einem Buche dessen Verfasser längst nicht mehr lebt und für dessen Zuverlässigkeit keine Probe vorliegt. Dazu enthält es eine Stelle welche es von vornherein als gefälscht erscheinen läßt, denn Raphael's Vater, der 1504 bereits zehn Jahre todt war, wird darin als noch lebend angeführt. Die Stelle lautet: „E perchè il padre so che è molto virtuoso, ed è mio affezionato, e così il

figliuolo discreto e gentile giovane, per ogni rispetto io lo amo sommamente.“ Zu deutsch: „Und weil ich weiß, daß sein Vater ein vortrefflicher, mir anhänglicher Künstler ist, und so auch der Sohn ein bescheidener, wohlerzogener Jüngling, so schätze ich ihn in jeder Beziehung im höchsten Grade."

Daß nun Raphael's Vater der in Urbino regierenden Familie sehr nahe stand, ist eine erwiesene Sache, und ebenso daß besonders die herzoglichen Damen sich für Raphael selbst interessirten. Für diesen letzteren Punkt führe ich hier einen bisjetzt noch nicht herangezogenen Beweis an. Auf dem in der Bibliothek des Palastes Barberini in Rom befindlichen berühmten Plane der Stadt Rom aus dem Jahre 1560 las ich folgende Bemerkung, welche der Verfertiger des Planes, der mit seiner Arbeit ein Project verbunden hatte Rom vor den häufigen Ueberschwemmungen zu schützen, in den diese Pläne erläuternden Worten vorbringt. Er will sagen, daß ohne hohe Protection dergleichen unmöglich sei und führt Raphael an. „Ich bin der festen Ueberzeugung, schreibt er, das seltene Talent Raphael von Urbino würde der Welt wenig bekannt geworden sein, wenn er sich nicht der Gunst und Unterstützung der tugendhaftesten Frau Isabella von Urbino zu erfreuen gehabt." Mit Isabella sollte wohl Elisabetta von Urbino, Guidobaldo's Gemahlin gemeint sein. Es ließen sich noch andere aber bekannte Stellen beibringen welche Aehnliches sagen.

Allein eben dies Verhältniß war genugsam festgestellt, so daß der moderne Verfasser jenes Briefes es deshalb gerade benutzen konnte. Rumohr wählt einen etwas seltsamen Weg den Brief zu corrigiren. Er behauptet die Construction des so che sei für Raphael's Zeiten dem Brief- und Conversationsstyle widersprechend und schlägt vor statt dessen suo stato è zu lesen, also „E perchè il padre suo stato è molto virtuoso, e così il

figliuolo discreto etc., wobei hinter figliuolo ein sendo hinzuzudenken sei. Und auf diesen bloßen Vorschlag hin erklärt Passavant das so che für „gezwungen und unrichtig", stellt Rumohr's Verbesserung als das Maßgebende hin und behandelt den Brief als ächt. Rumohr irrt jedoch. Das so che kommt ganz in dieser Sprachwendung zu Raphael's Zeiten vor wie es heute vorkommt *). Wäre es aber falsch gewesen und eine moderne Wendung, so hätte schon deshalb die Vermuthung viel näher gelegen den ganzen Brief für modern zu halten.

Was mich nun in entscheidender Weise zu dieser Annahme bestimmt, ist der Umstand daß der so früh eingetretene Tod des Vaters Raphael's erst in neuerer Zeit bekannt geworden ist und daß man damals als der Empfehlungsbrief der Präfektin zu Tage kam, noch den Glauben hegen mußte, der alte Giovanni Santi sei 1504 am Leben gewesen. Vasari nämlich läßt den jungen Raphael 1504 nach Florenz kommen, indem er dies Jahr ausdrücklich als dasjenige nennt in welchem der berühmte Carton Michelangelo's fertig ward, durch welchen Raphael nach Florenz gelockt worden sei. Er erzählt dann weiter, durch den Tod des Vaters entstandene Erbschaftsstreitigkeiten hätten Raphael wieder nach Urbino gerufen. Danach mußte also der Verfasser des Briefes, wenn von dem Vater darin die Rede sein sollte, diesen als lebend anführen, und that es. Und dadurch verrieth er sich.

Ich erwähne noch Einiges aus den Briefen Raphael's selbst. Zuerst der im September 1508 an Francesco Francia nach Bologna geschriebene, gleichfalls im Originale nicht mehr vorhanden. Er enthält die verschiedenfach aufgefaßten Worte:

---

*) Cf. Gaye II. 224. Oder Vasari V. 41. E chi ha pratica de' cervelli fiorentini, so che di questa non si farà alcuna maraviglia.

„Pregovi a compatirmi e perdonarmi la dilatione e lunghezza del mio che per le gravi e incessanti occupationi non ho potuto sin hora fare di mia mano, conformo il nostro accordo; che ve l'avrai mandato fatto da qualche mio giovane e da me ritocco, che non si conviene. Anzi converriasi per conoscere non potere aguagliare il vostro." Passavant übersetzt: „Ich bitte Euch, Geduld mit mir zu haben und mir zu verzeihen, daß ich so lange säume, Euch das meinige zu senden (Portrait nämlich das Raphael zu schicken versprochen hatte), allein die bedeutenden und unabläßigen Beschäftigungen haben es mir bis jetzt noch nicht gestattet, dasselbe eigenhändig auszuführen, wie wir übereingekommen sind. Ich hätte es zwar von einem meiner Gehülfen malen lassen und dann die letzte Hand daran legen können, aber das geht nicht an. Im Gegentheil soll man wissen, daß ich das Eurige nicht zu erreichen im Stande bin." Passavant's französischer Uebersetzer: „Car il faut qu'on sache que je suis incapable d'atteindre à la perfection du vôtre" Guhl, in den „Künstlerbriefen" ganz unverständlich: „Sondern vielmehr würde sich das Gegentheil schicken, um zu erkennen, daß ich nicht das Eurige zu erreichen vermag." Duppa (Life of Rafael): It was proper that I should execute it with my own hand, to convince myself that I could not equal yours." Dagegen geben die neueren Herausgeber des Vasari in einer Note folgende Erklärung: „Ma poi trovo chel converebbe che io non lo facessi da me proprio, perchè verrei a confessare di non aver saputo agguagliare il vostro fatto da voi stesso." Das Gegentheil also von dem was Duppa sagt. Nun ist die Phrase allerdings so gedreht, daß man sowohl wie Duppa übersetzen als wie die Herausgeber des Vasari interpretiren kann. Denn es steht in unserem Belieben, ob wir hinter

converriasi ergänzen wollen Raphael habe das Portrait selbst arbeiten, oder es durch die Gehülfen malen lassen wollen, und ebenso ist das per conoscere je nach Gefühl mit „um zu erkennen“ oder „weil ich erkenne“ beide Male richtig übersetzt; per conoscere aber für per far conoscere zu nehmen, wie Passavant will, ist kaum zulässig.

Passavant benutzt den Brief aber noch weiter: er soll beweisen daß Raphael bevor er nach Rom berufen ward von Florenz aus eine Reise nach Bologna gemacht habe. Er geht so weit die Vermuthung aufzustellen, die Bentivogli, die Herren von Bologna, hätten Raphael dahin berufen. Die Sache sei ganz außer Zweifel, Vasari rede nur deshalb nicht davon weil er unvollständige Nachrichten gehabt. An sich ist es gleichgültig ob Raphael damals in Bologna war, für seine künstlerische Entwicklung blieb die Reise jedenfalls ohne Folgen, allein handelt es sich darum die einmal vorhandenen Daten für sein Leben genau zu prüfen und zusammenzustellen, so muß Jedermann einsehen daß die Hypothese nichts für sich hat als den guten Willen, einen Mann wie Francia, der zu den Leuten gehört die Passavant besonders zusagen, mit Raphael in persönlicher Berührung erscheinen zu lassen. Gesagt dagegen hätte werden müssen, daß diese bologneser Expedition zuerst eine Idee Pungileoni's war, der sie bescheiden genug vorbringt und dafür den Dank ärntet hier übergangen zu werden. Auch muß ausdrücklich bemerkt werden, daß wenn es in der französischen Uebersetzung heißt, Raphael und Francia hätten sich gegenseitig ihre Portraits zu senden versprochen en souvenir des jours heureux qu'ils avaient passés ensemble (so nämlich lese man in Raphael's Briefe) dieser Brief auch nicht eine Sylbe dessen enthält was die französische Phrase ausdrückt. Im Gegentheil, wer Lust hätte gerade daraus daß die beiden Meister sich ihre Portraits sand-

ten, zu schließen sie seien sich persönlich nicht begegnet, könnte den ganzen Brief in diesem Sinne auffassen ohne ihm Zwang anzuthun.

Der Brief Raphael's vom 1. Juli 1514 handelt über Heirathspläne und bespricht die Vortheile die Rom biete, im Gegensatz zu Urbino, wohin ihn die Verwandten gern zurückhaben möchten um ihn dort zu verheirathen. „Sono uscito da proposito della moglie, ma per ritornare vi rispondo, che voi sapete che Santa Maria in Portico me vol dare una sua parente, e con licenza del Zio Prete (Raphael's Onkel, der Priester war) e vostra li promesi di fare quanto Sua Signoria voleva, non posso mancar di fede, simo più che mai alle strette, e presto vi avissarò del tutto; habbiate pazienza, che questa cose si risolva così bona, e poi farò, non si facendo questa, quello voi vorite.“ „Um jedoch auf das Heirathen zurückzukommen: Ihr wißt, daß Santa Maria in Portico mir eine Verwandte geben will. Mit Erlaubniß des Onkels und der Eurigen habe ich das Versprechen gegeben, den Wünschen Sr. Herrlichkeit zu Willen zu sein. Ich kann mein Wort nicht brechen; wir sind im Begriff die Sache aufzulösen, Ihr sollt bald Nachricht haben. Geduldet Euch, bis wir in Gutem auseinander sind, hinterher, wenn nichts daraus wird, will ich thun was Ihr wünscht." Passavant übersetzt im ersten Bande die unterstrichene Stelle: „Wir sind in größerer Verlegenheit als jemals", im dritten Bande giebt er eine neue Uebertragung des ganzen Briefes und die Stelle lautet nun wie die Guhl's in den Künstlerbriefen: „Wir sind mehr als je dem Abschluß der Sache nahe", und dem entsprechend in der französischen Uebersetzung: „nous sommes plus près que jamais de la conclusion.“ Die Crusca erklärt essere o mettersi alle strette mit esser ridotto in gran pericolo, o all' estremo, essere oppresso.

Diese Bedeutung hat der Ausdruck jedoch nur in Bezug auf irgend etwas, wovon sonst die Rede ist, nicht an sich, z. B. „Per questo venuti alle strette, non mostrandi gli avversarii pagamenti“ (Condivi, Vita di Michelagnolo c. 48), wo das Geldzahlen das Object ist über das es zum Bruche kam. Raphael, scheint mir, wollte sagen: „Wir sind zum Aeußersten gekommen“, d. h. „wir sind im Begriff die Sache aufzulösen“, dem auch das Folgende entspricht, da er den Onkel tröstet, er solle nur den Moment abwarten wann der Bruch mit Bibiena geschehen sei. Passavant's frühere Auffassung kam dem Richtigen also viel näher.

Und weiter in demselben Briefe: „e sapia che se Francesco Buffa ha delli partiti, che ancor io ne ho, ch'io trovo in Roma una Mamola bella secondo ho inteso di bonissima fama lei e di loro, che mi vol dare tre mila scudi d'oro in docta, e sono in casa in Roma che vale più cento ducati qui, che ducento là, siatene certo.“ „Und wißt, daß wenn Francesco Buffa Partien hat, ich deren auch habe, und daß ich hier in Rom ein hübsches Mädchen finde vom besten Rufe, wie ich höre, und guter Familie, die mir 3000 Scudi mitbringt, Passavant fährt fort: „und ich wohne in Rom in einem Haus, welches hier 100 Ducaten mehr gilt als 200 dorten, dessen seid versichert.“ Guhl „und ich wohne in einem Hause hier, welches hier 100 Ducaten mehr als 200 dort gilt, davon könnt ihr überzeugt sein.“ Der französische Uebersetzer läßt das e sono in casa in Roma ganz aus. Warum? star in casa heißt wohnen. Raphael führt als letzten Grund für seine römische Heirath an „und ich wohne in Rom! Denn 100 Ducaten hier sind mir lieber als 200 bei euch.“ che steht für chè=perchè.

Ich gehe jedoch zu etwas Bedeutenderem über, und dies ist der Inhalt der beiden Gemälde Disputa und Schule von

Athen, die ersten welche Raphael in Rom malte, und die Passavant mit großer Vorliebe bis in die geringsten Einzelheiten zerlegt und erklärt hat. Seine Darstellung, basirt auf Bellori's Auslegung, ist nicht nur allgemein recipirt, sondern von Anderen noch weiter ausgeführt worden, und die Annahme, daß Vasari's Explication dieser beiden Hauptwerke Raphael's eine unbrauchbare sei, steht heute so fest, daß der Versuch seiner Rehabilitirung kaum erlaubt scheinen dürfte. Vorher jedoch erst einige Worte über die Zeit zu der Raphael in Rom anlangte.

Passavant sagt, wir seien ohne alle Nachricht darüber, „nur soviel wissen wir, daß er um die Mitte des Jahres 1508 in Eile Florenz verließ, dem Ruf nach Rom folgend, um in den Dienst des Pabstes zu treten." In der französischen Uebersetzung wörtlich dasselbe.

Daß Raphael in Eile aus Florenz fortging, steht allerdings bei Vasari, daß dies aber in der Mitte des Jahres 1508 geschehn sei, ist eine bloße Vermuthung Passavant's und durchaus nichts wovon sich sagen ließe, wir wissen es. Auch ist es unrichtig. Raphaels letzte Spur in Florenz gewährt der bekannte heute in Rom befindliche Brief, der einzige von allen längeren Briefen seiner Hand, der wirklich im Original noch vorläge und der, datirt vom 21. April 1508, nach Urbino adressirt ist, um von dort ein Empfehlungsschreiben an den Gonfalonier zu erhalten. (Nebenbei die Frage: wenn Raphael bereits 1504 eine Recommandation an denselben Gonfalonier Soderini mitbrachte, wozu jetzt eine neue?) Dieser Brief zeigt daß es Raphael sehr um Arbeit zu thun war, und es ist wohl erlaubt, seine Berufung nach Rom damit in Zusammenhang zu bringen, denn bereits zu Anfang des folgenden Monats muß er dort angelangt sein, wie sich, insoweit überhaupt bei solchen Combinationen das Wort Sicherheit zu brauchen erlaubt ist, mit Sicher-

heit nachweisen läßt. Es bedarf dazu nur eines Blickes auf längstbekannte Schriften und Documente.

Condivi schreibt im Leben Michelangelo's Folgendes: „Nachdem Michelangelo dieses Werk (die Statue des Pabstes zu Bologna) vollendet hatte, kam er nach Rom, wo der Pabst sich seiner bedienen wollte. Da nun einmal feststand daß am Grabmal nicht weiter gearbeitet würde, so ward von Bramanto und anderen Nebenbuhlern Michelangelo's Giulio in den Kopf gesetzt, er solle die im Vaticanischen Palaste befindliche Sistinische Capelle von ihm ausmalen lassen, er werde ohne Zweifel ein Wunderwerk zu Stande bringen. Sie thaten dies aus doppelter Hinterlist. Einmal, um den Pabst von der Bildhauerei abwendig zu machen, und dann, um ihn gegen Michelangelo, der, wie sie sicher rechneten, den Auftrag ablehnen würde, aufzubringen. Uebernähme Michelangelo die Arbeit jedoch, rechneten sie weiter, so würde er gegen Raphael um ein gutes Stück zurücktreten, den sie aus Haß gegen Michelangelo in jeder Art begünstigten. Und darin hatten sie ganz Recht, daß Michelangelo's Hauptstärke in der Bildhauerarbeit lag. Auch suchte dieser, der bis dahin in Farben noch nichts geleistet hatte und der sehr wohl wußte, wie schwierig es sei eine Wölbung auszumalen, mit aller Gewalt die Sache abzuschütteln, indem er Raphael vorschlug, und sich damit entschuldigte daß das Malen seine Kunst nicht sei und daß er nichts leisten werde. Und es kam fast soweit daß der Pabst in Zorn gerieth!" Dies Condivi's Worte.

Nun wissen wir aus der im Britischen Museum vorhandenen Quittung Michelangelo's, daß er am 6. Mai 1508 die Arbeiten für die Sistina begann. Raphael muß demnach jedenfalls vor dem 6. Mai in Rom anwesend gewesen sein. Befand er sich am 21. April aber noch in Florenz und rechnet

man die Reisezeit ab, so läßt sich danach der kurze Zeitraum, innerhalb dessen seine Ankunft erfolgt sein muß, genau angegeben.

Nichts gegen sich hat die Vermuthung, daß Raphael habe in Rom die Arbeiten für die er besonders berufen worden war nun auch alsbald in Angriff genommen, und so dürfen wir ihn genau zu derselben Zeit, wo Michelangelo mit den Malereien in der Capelle Sistina beginnt, mit der Disputa in der Camera della Segnatura beschäftigt zu denken.

Ueber diese erste römische Arbeit nun lesen wir in Raphaels Leben: „Raphael malte einen Himmel mit Christus und der heiligen Jungfrau, Johannes dem Täufer, den Aposteln, den Evangelisten und Märtyrern auf dem Gewölk, mit Gottvater, der auf alle den heiligen Geist herabsendet, besonders aber auf eine unendliche Zahl von Heiligen, welche unten die Messe schreiben*) und über die auf dem Altar stehende Hostie verschiedene Meinungen aussprechen." So übersetze ich disputano, denn „zanken" liegt nicht nothwendigerweise in dem Worte. „Unter ihnen befinden sich die vier Doctoren der Kirche, um sie her unendliche Heilige, darunter Dominicus, Franciscus, Thomas von Aquino, Bonaventura, Scotus, Niccolo de Lira, Dante, Fra Girolamo (Savonarola) von Ferrara und alle christlichen Theologen und viele Portraits, und in der Luft sind vier Kinder welche die Evangelien geöffnet halten; kein Maler wäre im Stande etwas Reizenderes, Vollendeteres als diese Gestalten zu schaffen."

„In der Luft sind in einem Kreise sitzend jene Heiligen dargestellt; eine Lebendigkeit der Farbe als lebten sie, Verkürzungen als träten sie rund hervor oder zurück, geschmackvoller

---

*) che sotto scrivano hat die erste Ausgabe statt sottoscrivano.

Wechsel der Kleidung, schöner Faltenwurf der Gewänder und dabei ein Ausdruck der Köpfe, welcher eher himmlische als irdische Wesen in ihnen erblicken läßt. So das Antlitz Christi, dessen Milde und Frömmigkeit den sterblichen Menschen die der Malerei innewohnende göttliche Kraft beweist. Denn Raphael war es von der Natur gegeben, die Köpfe die er malte so zart und lieblich zu bilden, wie auch die Mutter Gottes zeigt, die mit auf die Brust gelegten Händen ihren Sohn betrachtend, Niemandem ihre Gnade versagen zu können scheint. Dann aber wieder läßt er in erhabener Würde die Patriarchen in ihrer Alterthümlichkeit, die Apostel in ihrer Einfachheit, die Märtyrer in ihrer Festigkeit thronen. Noch größere Kunst aber zeigte er in den heiligen Doctoren des Christenthums, die zu sechsen, zu dreien oder zu zweien einer gegen den anderen ihre Meinungen vorbringen. Man sieht, wie eine gewisse Neugier und zugleich Mühe die Wahrheit zu finden in ihnen waltet, sie zweifeln, sie machen Bewegungen mit den Händen, merken auf, runzeln die Stirn oder brechen in Erstaunen aus. Nur die vier Doctoren der Kirche nicht, diese, erleuchtet vom heiligen Geiste, enträthseln mit den heiligen Schriften den Inhalt der Evangelien, welche die beflügelten Kinder in der Luft tragen." So weit Vasari. Einen Namen giebt er dem Gemälde nicht. Dennoch scheint die Benennung Disputa zu seinen Zeiten für solche Darstellungen gebräuchlich gewesen zu sein, denn er berichtet an anderer Stelle (XII. 16. ed. Lemonnier) von lebenden Bildern welche eine Künstlergesellschaft in Florenz arrangirte und unter denen auch eine Disputa der Philosophen über die Dreieinigkeit mit geöffnetem Himmel und Engelchören vorkommt. Vasari ließ bei Raphael's Gemälde wohl die ausdrückliche Bezeichnung fort weil sie sich von selbst verstand.

Was dieses Werk Raphael's vor anderen ähnlicher Art auszeichnet, ist die ungemeine, auf's sprechendste ausgedrückte Aufgeregtheit der versammelten Menge. Man hat jedoch einen Streit über geistliche Dinge für einen im höheren Sinne des Wortes zu gemeinen Moment gehalten, als daß um seinetwillen eine so tiefergreifende Bewegung sich solcher Männer hätte bemächtigen dürfen. Es sei unmöglich daß es sich hier um einen Zank handeln könne. Viel Höheres sei dargestellt: die ganze Theologie der katholischen Kirche finde sich symbolisch in den Personen ihrer höchsten Geister aufgebaut; und in diesem Sinne hat man die Bewegungen der Einzelnen nicht als von einem Allen gemeinsamen, momentanen Gefühl erweckt gelten lassen wollen, sondern ihren Gesten, jedem für seine Person allein, die höchste Bedeutung untergelegt. Jeder dieser Männer drücke durch seine Bewegung seine Stellung aus zur Wahrheit der katholischen Kirche, argumentirte man. Und indem von dieser Idee dann wieder rückwärts geschlossen wurde, hat man auf die Körperbewegungen hin allen den hier sichtbaren Personen historische Namen beigelegt. Und so ist aus dem Bilde ein theologisches System geworden, gleichsam die verkörperte Idee des Katholicismus. Passavant in seinem Leben Raphael's und J. W. J. Braun in einer besonderen Schrift über Raphael's Disputa (Düsseldorf 1859) sind darin am weitesten gegangen. Zwar weichen beide, wie auch die anderen die sich in dieser Materie versucht haben, von einander ab in einigen Punkten der Erklärung, stimmen darin aber sämmtlich überein, daß der eigentliche Sinn des Gemäldes von Vasari verkannt und sogar unter den namentlich angeführten Männern einige genannt worden seien, die gar nicht auf dem Bilde befindlich wären.

In hohem Grade befestigt erschien diese Ansicht ihren Ver-

tretern durch einen außerhalb des Gemäldes liegenden Grund. Die auf den anderen drei Wänden der Camera della Segnatura ausgeführten Gemälde nämlich stellten ihrer Idee nach die Philosophie, die Poesie und Jurisprudenz dar. Somit fiel der Disputa wie von selber die Bedeutung der Theologie zu. Man nahm an, der Papst habe das höhere geistige Dasein der menschlichen Natur in jene vier Strömungen zerlegt und als ein Ganzes in diesem Gemache ausdrücken wollen, und da es natürlich erschien, daß ein solcher auf Befehl des Oberhauptes der Christenheit aufgenommener Gedanke bei seiner Ausführung nicht dem einsamen Gutdünken eines unstudirten jungen Malers überlassen bleiben durfte, so glaubte man, weitergehend, den Einfluß der ersten in Rom befindlichen geistigen Autoritäten bei Schaffung dieser Gemälde voraussetzen zu müssen. Und so erscheint Raphael's erstes Auftreten in der Stadt im Glanze freundschaftlich höheren Verkehrs mit der Blüthe der damaligen Gelehrsamkeit: ein bei der Beschreibung seines Lebens gern und reichlich ausgebeuteter Umstand.

Was den specielleren Inhalt jener modernen Deutungen der Disputa anlangt, so ist er hier von keiner Wichtigkeit. Es genüge, daß man Heiden, Juden, Judenchristen, Ketzer, Repräsentanten der christlichen Nationen Europa's und mehr dergleichen darauf entdeckt und mit einiger Bestimmtheit bezeichnet hat. Gesagt aber muß werden, daß man zu diesen Annahmen nicht nur durch keine Silbe Vasari's, sondern auch durch keine Mittheilung anderer Schriftsteller des 16. oder 17. Jahrhunderts berechtigt war, daß vielmehr lediglich einer rein theoretischen, die Composition an sich ergreifenden Anschauung Folge gegeben ward. Verbürgt sind nur die Personen, welche aus ähnlichen Darstellungen oder aus den auf das Gemälde selbst aufgeschriebenen Namen zu erkennen sind, wie die Kirchenväter

und einige Päpste; oder wie Dante und Savonarola, die sich aus der Portraitähnlichkeit als mit Vasari's Angaben identisch weisen.

Raphael ging nach Vollendung der Disputa an das ihr gegenüberliegende Wandgemälde, das, wenn auch von geringerer Erhabenheit dem Gegenstande nach, sie dennoch durch Freiheit der Bewegung in den Gestalten und durch den Reichthum der Composition weit übertrifft. Dieser Unterschied ist es, der uns die Berechtigung giebt, Vasari's Worten entgegen die Disputa als die frühere und die Schule von Athen, dies der Namen unter dem die zweite Arbeit berühmt ist, als die nachfolgende Schöpfung anzunehmen. Vasari läßt Raphael mit der Schule von Athen beginnen: auch ich glaube daß er darin irrt, jedoch bei diesem Werke soll Vasari noch mehr verbrochen haben. Denn während man bei der Disputa seine Erklärung nur ausgedehnt hat und ihm nichts als Unwissenheit zum Vorwurf machte, findet man in der Schule von Athen absolut andere Dinge dargestellt als er will, und giebt ihm die Frucht seiner an vielen Stellen seines Buches allerdings gar nicht zu leugnenden Ungenauigkeit nirgends saurer zu kosten als bei dieser Gelegenheit.

Die Schule von Athen bildet schon durch ihren kräftigen Schatten einen Gegensatz zu der lichten Freundlichkeit der Disputa. Wir blicken in das Innere eines tempelartigen Gebäudes hinein, mit in den Hintergrund sich verlierenden hohen und dunklen Bogengängen. Es erhebt sich auf einem breiten, das ganze Gemälde quer durchziehenden Unterbau, zu welchem Stufen hinanführen. Ganz im Vordergrunde des Bildes, zu Füßen dieser Treppe, sehen wir zur Rechten wie zur Linken zwei in sich abgeschlossene Gruppen von Gestalten; dann auf der Höhe der Treppe und in deren Mitte zwei Männer, in ruhigem Streite, wie

ihre Handbewegungen anzudeuten scheinen, umgeben von anderen, an die sich abermals andere anschließen, und so, indem sich diese Menge nach beiden Seiten in den Rahmen verliert, erscheint der ganze Raum von Figuren erfüllt. Auch auf den Stufen der Treppe erblicken wir einige Gestalten, fast alle aber in Bewegung zu den beiden mittelsten hingewandt, indem sie entweder wirklich auf sie zueilen, oder auf sie deuten, oder andere auf sie hinlenken deren Aufmerksamkeit abgezogen ist. Nur die Nächsten stehen ruhig um sie her und haben die Blicke auf sie gerichtet.

Von diesen beiden in der Mitte stehenden, sie nehmen zugleich gerade unter dem Bogen des Gebäudes die Mitte ein, ist der eine ein Greis mit herabwallendem Bart und Haupthaar. Der Scheitel ist kahl. Mit aufgehobenem rechten Arme und Zeigefinger deutet er zur Höhe; unter dem linken Arme trägt er ein Buch. Der neben ihm, um ein Geringes mehr vortretend, scheint dagegen im besten Mannesalter, mit kurzem dichten dunkeln Haupt- und Barthaar. Ein Buch, auf dessen oberen Rand er die linke ausgestreckte Hand gelegt hat, stützt er auf den Schenkel des linken Beines, während die uns entgegengestreckte Rechte mit ausgebreiteten Fingern, deren Inneres dem Boden zugekehrt ist, einen Gegensatz zur himmelzeigenden Bewegung des Anderen anzudeuten scheint. Rechts und links in den Nischen der breiten Pfeiler welche die Wölbung des Baues tragen, stehen die Statuen des Apollo und der Minerva und unter denselben sind Basreliefs mit mythologischen Begebenheiten angebracht.

Von den beiden Gruppen im Vordergrunde zeigt die zur Rechten einen mit dem Zirkel in der Hand zu einer auf dem Boden liegenden Tafel gebeugten Mann mit nacktem Scheitel, dessen Demonstration mehrere Jünglinge umher mit dem höch=

sten Erstaunen verfolgen, während zwei ehrwürdige Gestalten in langen Gewändern, die eine mit einer Krone auf dem Haupte, Kugeln in den Händen tragen. Die Gruppe auf der linken Seite des Gemäldes dagegen zeigt als Mittelpunkt einen zu Boden hockenden Alten, eifrig bemüht in ein auf seinem Knie ruhendes Buch zu schreiben, und zwar von einer Tafel ab, welche ein schöner, engelartiger Knabe vor ihn hin auf die Erde gestellt hat, während ihm zugleich etwas zuzuflüstern scheint.

Hinter ihnen ein Gedränge von Volk, alle in Aufregung zu erhaschen was der Alte in sein Buch schreibt, Männer, Kinder, eine Frau, ein Greis der nachschreibt, ein Mann der, sich weit überbeugend, darin zu lesen sucht, und nah am Rande des Gemäldes eine Säulenbasis, die einem mit Laub bekränzten Manne als Lesepult dient, während ein Alter, der wie ein Großvater ein Kind auf dem Arm trägt, ihm zuhört.

Auf der anderen Seite des schreibenden Alten mit dem Engel aber die Gestalt eines Mannes, der seinem ganzen Habitus nach, gleich jenem vorhin genannten in der Mitte oben, etwas jugendlich kräftiges an sich trägt. Er stützt, wie er, ein Buch auf den Schenkel des einen, auf einen Steinblock tretenden Beines und deutet mit der Rechten hinein, während er auf den schreibenden Greis unter sich mit gesenktem Kopf hinblickt. Zwischen beiden, ein wenig zurück, ein schöner, in seinen Mantel gehüllter Jüngling, mit gescheiteltem, lang herabhängendem Haare, auf die Brust deutend mit der Linken und von der Seite blickend, als wäre er im Spiegel gemalt. Die äußerste Gestalt dieser Gruppe aber, nach der Mitte hin, ist ein auf der Erde sitzender in sich versunkener Mann. Er hat den linken Arm auf einen Steinwürfel neben sich mit dem Ellenbogen aufgesetzt und lehnt das Haupt auf die umgeknickte Hand, während die andere mit einem Griffel auf einem Blatte

Pergament ruht. Zwischen diesem und der Gruppe drüben hindurch sieht man auf die Stufen die zu dem Gebäude hinanführen einen in einem Buche lesenden Greis lang hingestreckt, auf den ein Jüngerer, der die Treppe hinansteigt einen Anderen hinzuweisen sucht, welcher sich jedoch den Beiden in der Mitte zugewandt hat. —

Vasari sagt, dargestellt sei, wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie vereinigten, una storia quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia. Alle Weisen, savi, der Welt seien da zu sehen, wie sie in verschiedener Weise disputirten, disputano, dasselbe Wort wie bei der Disputa; von den beiden in der Mitte sei der eine Aristoteles mit der Ethik in der Hand, der andere Plato mit dem Timäus; der auf den Stufen liegende Diogenes. Unten rechts bezeichnet er die Portraits des jungen Herzogs von Mantua, Raphael's selber und Bramante's. Die eine der beiden Gestalten mit den Kugeln nennt er Zoroaster. Von der Gruppe links wird gesagt, daß es die Evangelisten seien, auf deren Antlitz sich Aufmerksamkeit und scharfsinnige Genauigkeit (accuratezza) höchst natürlich ausgedrückt finde; der schreibende Alte Matthäus, in Begriff die auf der von einem Engel gehaltenen Tafel befindlichen astrologischen Figuren, welche ihm von der Gruppe drüben zugesandt wären, auszulegen.

Diese Behauptung, daß wir die Evangelisten vor uns hätten, hat Vasari hier wohl zumeist um seine Autorität gebracht. Es sei eine völlige Verwirrung bei seinen Erklärungen eingetreten, sagt man, er bringe Dinge aus dem einen in's andere Gemälde. Was denn hier die Evangelisten sollten? Und indem man ihm ohne weiteres den höchsten Grad von Confusion zum Vorwurf macht, hält man sich für berechtigt, was er sagt als Unsinn zu beseitigen, und ist mit der Geschichte der grie-

chischen Philosophie in der Hand so gründlich zu Werke gegangen, daß man deren Entwickelung in systematischer Folge, sogar der Chronologie nach stimmend wie Passavant nachweist, hier dargestellt gefunden und fast keine der etwa funfzig Personen ohne vollwichtigen griechischen Namen gelassen hat. Gelehrte Männer versuchten daran ihren Scharfsinn. Natürlich wiederum mit erheblichen Abweichungen untereinander, der Hauptsache nach indeß derselben Meinung. Diogenes auf der Treppe, so wie Plato und Aristoteles in der Mitte, auch Zoroaster bleiben als ausgemacht bestehen. Sokrates läßt sich in der That an der Aehnlichkeit erkennen. Der ihm gegenüberstehende Jüngling mit Helm und Panzer trägt bereits den doppelten Namen Alexander und Alcibiades. Der von Vasari Matthäus genannte schreibende Alte wird zu Pythagoras, der Engel mit der Tafel vor ihm zu seinem Sohne, einer der anderen Evangelisten zu Herakleitos dem Dunkeln, der lesende Mann an der Säule des Weinlaubes wegen mit dem er bekränzt ist zu Epikur u. s. w. Und ausgehend wieder von der tiefen Kenntniß der griechischen Philosophie, ohne welche dergleichen doch unmöglich durchzuführen war, haben gelehrte hochstehende Freunde dem Künstler all' die gelehrten Angaben zutragen müssen.

Wer wollte in Abrede stellen, daß diese Erklärungen, deren wir eine frühere und eine spätere von Passavant, eine von Trendelenburg, eine von Braun besitzen, oft sehr geistreich erfunden und plausibel dargestellt worden sind? Warum auch könnte Vasari nicht geirrt haben, da er es so oft gethan? Entspräche das Gemälde nicht in der ihm von den Neueren untergelegten Bedeutung, der Höhe der klassischen Studien, die zur Zeit seiner Entstehung in Italien blühten? Wir wissen, wie geläufig dem damaligen Publikum die Geschichte der griechischen Philosophie war. Sagt nicht Vasari wiederum selbst, alle Weisen

der Welt seien hier dargestellt, und ergiebt sich aus dem gegenüberliegenden, die Theologie bedeutenden Gemälde nicht als der einfachste Gedanke, hier sei die Entwickelung der heidnischen Philosophie zu malen aufgegeben worden? Es könnte so scheinen. Aber was mich zuerst zweifeln ließ an den Auslegungen der Modernen, war dieser supponirte Gegensatz zwischen christlicher Theologie und heidnischer Philosophie, der, soviel ich die Zeiten Giulio II. kenne, in solcher Schärfe für sie fast eine Unmöglichkeit war.

Stand man damals schon so hoch über den Dingen, um die griechische Philosophie als ein abgeschlossenes Moment der geistigen Entwickelung der Menschheit aufzufassen? Wie tief waren doch die Werke der griechischen Philosophen hineingeflossen in die Quellen christlicher Gelehrsamkeit! Noch ahnte man nicht die über dreißig Jahre später in Italien einbrechende deutsche Reformation, und all' ihre Folgen für den Katholicismus lagen noch in der Zukunft. Platoniker und Aristoteliker bekämpften sich damals, wie sie es Jahrhunderte vorher gethan und noch thun, aber Alles was während dieser Jahrhunderte über den großen Widerspruch gedacht und geschrieben worden war, bildete, zu einem Ganzen mit den Lehren der beiden großen Griechen verflochten, keinen durch klare Grenzen von der christlichen Theologie geschiedenen Gegensatz, sondern gehörte ihr an, ohne daß das Eine des Anderen hätte entrathen können. Wir wissen, in welch persönlicher Abhängigkeit Giulio II. von der damaligen praktischen Astrologie stand. Persönlich glaubte er nicht daran, so versichert Paris de' Grassi wenigstens, denn als er nach der Uebergabe von Bologna am 8. November 1506 seinen Einzug halten wollte und die Astrologen widersprachen, begab er sich am Abend vor der von ihnen festgestellten Zeit heimlich in die Stadt. Als später dann aber der Grundstein der Citadelle von Bologna gelegt wurde, ließ er

bei der Ceremonie eine Pause von einer halben Stunde eintreten, nur damit ja der Stein genau in dem von den Astrologen angegebenen Momente an Ort und Stelle gelegt würde. Gerade zu Giulio's Zeiten, wo statt der scharfen Behandlung der Philosophie in früheren Jahrhunderten ein nach allen Seiten greifender Dilettantismus eingerissen war, verdichtete sich die Verwirrung des geistigen Lebens bis zu jenem völligen Chaos in das Luther dann hineinbrach. Es wäre ein fast hypermoderner Gedanke für den Papst gewesen, hier die christliche Theologie, dort die antike Philosophie als zwei vollendete Gegensätze in Gemälden verewigen zu lassen.

Und nun, wer sagt zuerst, frage ich, daß dies von ihm gewollt sei? Passavant nennt Niemanden der vor Bellori im Jahre 1695 eine solche Behauptung aufgestellt hätte. Sicher ist: 1648 war man noch anderer Ansicht in Rom. Zweihundert Jahre beinahe also nach Entstehung der Gemälde beginnt die heute allgemein acceptirte Meinung zuerst ausgesprochen zu werden, während bis dahin Vasari's Deutung (einen einzigen, sogleich zu erwähnenden Umstand abgerechnet) Geltung behielt: es sei die Vereinigung der Philosophie, Astrologie und Theologie hier dargestellt, eine Erklärung die durchaus den Charakter der julianisch-raphaelischen Zeit zum Ausdruck bringt.

Aber ein zweites Bedenken, und dies auch gegen Vasari's Auslegung. Der von ihm und von den neueren Erklärern als Aristoteles bezeichnete Mann erscheint in auffallender Weise jugendlicher als der neben ihm stehende sogenannte Plato. Man würde ihn in anderer Umgebung anstandslos für die Figur eines Apostels halten, wie Raphael sie oft gemalt hat. Ein Bild Benozzo Gozzoli's ist öfter citirt worden, auf dem wir Thomas von Aquino in der Mitte zwischen Plato und Aristoteles erblicken, die wie Engel in den Lüften ihm zur Rechten und Lin-

ken schweben: weder hier oder noch sonstwo ist Aristoteles in jüngerer Gestalt als Plato dargestellt, beide sind ehrwürdige Greise, und es erschiene als ein mit der symbolischen Malerei kaum zu vereinigender Naturalismus, die Jahre welche zwischen der Geburt des Einen und des Anderen liegen, an ihrer äußeren Gestalt merklich werden zu lassen. Wie sollte es denn mit denen gehalten werden, deren Geburt nicht einmal in dasselbe Jahrhundert fällt? Denn auch Pythagoras erblicken wir auf der Schule von Athen nach dem Willen der modernen Erklärer, der in Zeiten lebte, in denen Plato noch nicht geboren war. Wie könnte Plato diesem gegenüber als ein Greis erscheinen dürfen?

Doch nun ein dritter Grund des Zweifels, eine Frage, neben der die Beantwortung der beiden ersteren ziemlich gleichgültig ist: ob es dem Wesen der Kunst nach überhaupt möglich sei, daß Raphael hier nichts weiter als eine Versammlung von Repräsentanten irgend einer Richtung menschlicher Geistesthätigkeit zu einer Composition habe vereinigen wollen.

Die vollendete Kunst, diejenige also welche weder Vorstufe noch Verfall ist, will den Menschen etwas vor die Augen bringen, das ihnen im höchsten Grade bedeutungsvoll ist. Um dies zu erreichen, genügt es ihr nicht, einen beliebigen Moment darzustellen der an sich als historisch ergreifend erscheint, sondern der Künstler will ihn so erscheinen lassen, daß er, wenn alle Erklärung dessen was er bedeutet, fortfiele, durch die bloße Macht der Form dennoch seinen Zweck erreicht.

Wir sind keine Griechen, und die Mythen in deren Kreise sich die Tragödien des Sophokles oder Aeschylus bewegen, haben für uns nichts was ihnen den nationalen erschütternden Inhalt verliehe den sie für die Griechen besaßen, dennoch ergreifen uns die Tragödien wenn wir die darin handelnden Personen

nur als bloße Charaktere mit beliebigen Namen nehmen. Oder, um eine einzelne einfache Figur zu nennen: die Venus von Melos; wir beten nicht mehr zu ihr, es ist uns gleichgültig wer sie sei, eine Göttin oder ein Mädchen von der Straße, aber als die Gestalt einer Frau an sich bezaubert sie uns. Ein großer Künstler giebt seinem Werke neben dem seiner Zeit allein verständlichen Inhalte einen zweiten höheren Inhalt, den wir den allgemein menschlichen nennen und der unabhängig von dem was Zeitgenossen in dem Werke erblicken oder von ihm verlangten, unvertilgbar, so lange es selbst dauert, an ihm haften bleibt.

Was bliebe als dieser ideale Inhalt zurück, wenn wir bei ganzen Reihen der Darstellung des heiligen Abendmahles z. B. Unwissenheit über seine Bedeutung voraussetzten? Man sähe auf den meisten Gemälden nichts als eine Anzahl Männer welche zusammen an einer Tafel speisen. Leonardo da Vinci malte diese Darstellung zuerst so, daß man fühlt, die Handlung Christi in der Mitte unter den Anderen, wie er das Brot bricht und die erklärenden Worte redet, sei wie ein elektrischer Funke der die Uebrigen durchzuckt und ihre Bewegungen und Mienen bedingt. Ohne Kenntniß dessen was geschehen sei, würde Jeder dennoch fühlen, eine Anzahl vereinter Männer sei durch eine bedeutende That in Erregung versetzt. Denn in Allen drückt sich eine, die ganze Seele ergreifende Erschütterung aus, bei Jedem anders, seinem eigenthümlichen Charakter nach; lauter Schicksale glauben wir vor uns zu sehen, und mitten unter ihnen Christus, so schön, so einsam; einsam wie eine Seele in einem Körper, der ihr nichts mehr nützen kann in ihrer Todesstunde.

Was die Composition eines Malers haben muß, wenn sie ohne die historische Bedeutung der Figuren durch deren bloße

Vereinigung zu einem Ganzen auf den Zuschauer wirken soll, ist Einheit, oder besser gesagt, dramatisches Interesse der Handlung. Eine Kraft die Alles in Bewegung bringt und die Mitte des Gemäldes bildet, muß vorhanden sein. In Raphael's florentinischer Zeit fehlt sie nicht selten, auf seinen römischen Arbeiten aber fast nie. Der Umschwung der Dinge, die bewegende That ist da immer die Seele des Bildes. Gehen wir die Zimmer des Vaticans durch. Der Moment wo der Priester die Hostie sich in Blut verwandeln sieht, auf der Messe von Bolsena; oder, wo der Papst durch sein Wort die Feuersbrunst zum Stehen bringt, auf dem Burgbrand; oder, wo Petrus aus dem Gefängnisse entführt wird und die Wächter auf der anderen Seite eben im Erwachen sind; oder, wo Attila und Heliodor durch plötzlich einbrechende Mächte vertrieben und bestraft werden; oder endlich, der Moment wo das Kreuz erscheint und die Schlacht sich für den kämpfenden Constantin entscheidet: überall weiß Raphael durch die richtige Wahl des dargestellten Augenblicks seinen Zweck zu erreichen, und oft, wenn der seltsam zugeschnittene Raum es fast unmöglich macht, hat er dennoch mit dem größten Geschick die Grundbedingung einer guten Composition innegehalten. Immer ist es ein das Ganze formender Gedanke, der sie gleichsam zum Krystallisiren bringt, und je länger Raphael's Künstlerlaufbahn sich ausdehnt, um so prägnanter wird diese Eigenschaft seiner Werke. Ein Zeichen aber, wie bewußt er verfuhr, sind oft die ersten Skizzen seiner Compositionen. So die Vertreibung Attila's, wo die anfangs abgetrennt im Hintergrunde heranziehende Gruppe des Papstes, bei der Ausführung auf das Genauste dem leitenden Gedanken des Ganzen einverleibt wurde, oder bei den Teppichen der Fischzug Petri, wo er eine ähnliche Trennung verschiedenartiger Gruppen später aufhob. Raphael arbeitete damals noch langsam, änderte

oft, selbst wenn er schon weit vorgeschritten war, wie seine Entwürfe zur Schule von Athen und Disputa beweisen, und erreichte so die Macht, seinen Werken den Anschein von Leichtigkeit und ursprünglichem Lebensglanz zu verleihen, als wären sie in einem Momente der Begeisterung fertig von ihm auf ihre Stelle gezaubert worden.

Von den Wandgemälden der vaticanischen Zimmer fehlt nur einer Composition diese Einheit: dem Parnaß, der auf einer sehr ungünstigen Fläche freilich, über und um eins der in die Wandfläche hineingreifenden Fenster gemalt worden ist. Ich möchte das Werk aus diesem Grunde, wie auch deshalb weil es die deutlichsten Spuren von Raphael's florentinisch mehr graziöser und etwas magerer Manier an sich trägt, für seine früheste römische Arbeit halten. Denn die darunterstehende Jahreszahl wird sich, da sie bei den anderen Gemälden mangelt, auf die Vollendung des ganzen Zimmers beziehen. Auf dem Parnaß sehen wir in der That nur einzelne, durch das bloße Arrangement vereinigte Gruppen. Jedoch, wenn wir den neueren Erklärern trauen, wäre dies auch bei der Schule von Athen und der Disputa der Fall, und ohne genaue Kenntniß der Kirchengeschichte und der Philosophie blieben es unverständliche Bewegungen, die ohne inneren Zusammenhang auseinanderfallen. Quatremère de Quincy sagt schlichthin, es sei keine Handlung in der Disputa. Die Anderen scheinen diesen Punkt überhaupt nicht in Betracht gezogen zu haben. Nur in der Schrift von Springer ist darauf hingewiesen. Der eine, sämmtliche Personen vereinigende große Zug der Begeisterung wird dringend hervorgehoben, und dies Moment für wichtiger erklärt als die Deutung der einzelnen Figuren aus der Kirchengeschichte.

Allein auch Springer bleibt auf einem gewissen Punkte stehen und findet nur die Hälfte von dem in dem Gemälde,

das sich mir darauf mit sprechender Deutlichkeit vor die Augen stellt.

Wie war es möglich zu verkennen daß hier etwas Plötzliches auf die Versammlung einwirkt? Einen Moment der Ueberraschung erblicken wir. Die bisherigen Erklärer scheinen als etwas das weiter keiner Erwähnung bedürfe, auch wohl kaum in Frage kommen könne, angenommen zu haben, der aufgethane Himmel mit seiner Herrlichkeit stehe über der Versammlung fest da, wie ein dauernder Regenbogen etwa über einer Landschaft. Vielmehr die Minute hat Raphael zur Anschauung bringen wollen, wo die Gewölke eben reißen und die überirdische Herrlichkeit durchbricht die alles weitere Disputiren unnütz macht. Und diesen Uebergang vom Suchen zum Schauen der Wahrheit finden wir ausgeprägt in den Bewegungen der Versammlung.

Einige sind noch versunken in das Gespräch oder einsam in ihre Bücher, Andere aber, entzückt vom plötzlichen Glanze, blicken auf, die Bücher liegen vor ihnen auf dem Boden, die ihren Händen entfallen sind *), deren sie nicht mehr bedürfen, und entweder völlig erfüllt von Staunen und Anbetung, blicken sie empor, oder Einer sich des Anderen erinnernd theilt ihm mit was geschehen ist und fordert ihn auf hinanzusehen. So die Gruppe links im Vordergrunde, wo der Jüngling dem älteren Manne der in sein Buch vertieft ist und nichts von der neuen Offenbarung ahnt, einen Anstoß giebt. Dieser, im Glauben man wolle eine der seinigen entgegenstehende Meinung äußern, deutet, sich nur halb nach ihm umwendend, auf die Seite des Buches, wo die für ihn sprechenden Gründe geschrieben seien,

*) Auf einem Gemälde Pinturicchios, Christus unter den Schriftgelehrten, ist dies Hinwerfen der Bücher in demselben Sinne dargestellt worden. Vielleicht erinnerte sich Raphael dieses Gemäldes.

der Jüngling aber hebt die Hand auf zu der Erscheinung, die allem Streiten ein Ziel setzt. Und so, als die natürlichsten Zwischenstufen von der Versenkung in die eigenen Gedanken bis zum Erkennen des erscheinenden Glanzes, sind alle Gestalten in ihrer Bewegung zu deuten, und deshalb erschöpft auch die Unterschrift eines alten Stiches der Disputa aus dem Jahre 1552 den Inhalt des Bildes mit den Worten: „Die vornehmsten Männer (proceres) der heiligen Kirche loben und beten an die heilige Dreieinigkeit und die von den Bewohnern des Himmels umgebene Majestät Gottes. Wen sollte ihr Beispiel nicht zur Frömmigkeit anregen?" Diese Worte widersprechen denen Vasari's nicht. Vasari theilt den Inhalt des Gemäldes nur zur Hälfte mit: er sagt, was geschieht, die Unterschrift des Stiches fügt hinzu, wie es geschieht; was bei Vasari ein Zustand war, wird nun zu einer Handlung. Es sind die Männer der Kirche, welche über die Dreieinigkeit verschiedene Meinungen hegen, die dann aber durch die Erscheinung der Dreieinigkeit selbst ihrem Streite entrückt und durch eine höhere Gewalt, als die menschlicher Logik, zu dem sie Alle vereinigenden Resultate gelangen.

Kann es danach noch als verlockend erscheinen, für die einzelnen, in ihrer Bewegung so deutlichen Personen historische Namen herauszufinden? Es bedarf dessen nicht. Und wenn es uns gelänge, das Verständniß des Gemäldes würde dadurch wenig gefördert werden.

Eine historische Anspielung anderer Art jedoch bietet sich dar, welche es enthalten könnte. Wir gedenken, daß in jenen Jahren, in denen Raphael im Vatican zu malen begann, der Bau der Peterskirche vom Papste neu aufgenommen worden war. Darauf könnten die mächtigen Anfänge eines Gebäudes Bezug haben, die sich auf dem Bilde, etwas gewaltsam sogar,

im Vordergrunde rechts bemerklich machen. Auch der Bau der Kirche links in der Ferne könnte mit Beziehung darauf in das Bild gekommen sein. Das Gemälde sollte erinnern an diese erste ungeheure Unternehmung des Papstes, und träte als ein historisch-symbolisches in eine Reihe mit den übrigen Darstellungen in den Zimmern des Vatican, in denen die Thaten Giulio's II. oder Leo's verherrlicht sind. Giulio betrachtete die Wiederaufnahme dieses Baues als eins der vorzüglichsten Ereignisse seiner Regierung. „Quis merito non admiraretur coeptam a nobis ad omnipotentis Dei ejusque intactae genetricis Mariae ac principis Apostolorum St. Petri honorem et laudem necessariam basilicam ejusdem Sancti jam vetustate collabentis reparationem et ampliationem?“ (Raynaldus sub anno 1508.) So beginnt sein im April 1508 an die christlichen Fürsten erlassener Brief, der zu einem Kreuzzuge auffordert, um die Zeit also verfaßt, wo Raphael nach Rom gekommen sein könnte. Ein Grund aber, diese Unternehmung zu verherrlichen und als im besonderen Schutz des Himmels begonnen darzustellen, lag in der Opposition, mit der ein großer Theil der Cardinäle (und hinter ihnen ohne Zweifel ein Theil des Volkes) den Einbruch der alten urehrwürdigen Basilica nicht hatten dulden wollen.

Welches Symbol aber wäre passender gewesen, um den Neubau der Peterskirche, die gewissermaßen für die Christenheit das war, was der Tempel des Zeus in Olympia für die Griechen, zu verewigen, als die sich offenbarende Dreieinigkeit? Und ihr zu Füßen, als Taufpathen der neuen Kirche gleichsam, die vornehmsten Männer, die im Dienste des Glaubens unter den Anderen hervorragten? Savonarola wurde von Raphael ihnen beigesellt, aus dankbarer Erinnerung an Fra Bartolomeo, seinen Lehrer in Florenz, der ein Mönch in San Marco und

eifriger Anhänger des großen Mannes gewesen war. Zur Rechten des Altars, angelehnt an das sich erhebende Mauerwerk erscheint Papst Anaklet, der Gründer der alten Peterskirche. Er segnet die neue Unternehmung. Raphael beabsichtigte, ihn hervortreten zu lassen. Eine männliche Gestalt neben ihm deutet auf ihn hin und zeigt ihm einen Dritten, wie ich vermuthen möchte, einen von den Bauhandwerkern. Raphael liebt es, solche Leute gerade in den Vordergrund zu bringen. Unter den Heiligen aber, die auf dem Gewölke thronen, erblicken wir Constantin vielleicht, unter dem der älteste Bau begann. Ihn, weil er doch kaum dahin gehört, hat Raphael sehr geschickt halb verdeckt gehalten, gleichsam mit eingeschwärzt wie die beiden Geistlichen auf der Transfiguration. Und in den Anfängen starker Quaderbauten zur rechten Hand, die viel zu stark hervortreten, um bloßes Beiwerk zu sein, haben wir möglicherweise das wirkliche Abbild der Mauern, wie sie unter Papst Nicolaus liegen geblieben, von Giulio vorgefunden und als Fundamente weiter benutzt wurden.

Wenden wir uns von der Disputa zu dem gegenüberliegenden Gemälde zurück.

Auch der Schule von Athen würde jede Bewegung abgehen, wenn wir sie für das gelten ließen, was die neuere Erklärung aus ihr gemacht hat. Statt mit einem Gedichte, müßte man sie dann mit einer gelehrten Vorlesung vergleichen. Welcher belebende Gedanke hätte diese Massen so geformt, wenn es lauter einzelne Erscheinungen aus der Historie der Philosophie wären? Worüber disputiren Plato und Aristoteles? Was lockt die Anderen, ihnen mit so plötzlich erwachendem Eifer zuzuhören? Was bewegt die Gruppen im Vordergrunde? Was ist geschehen, ehe alle diese Männer so zusammen kamen? Was geschieht im Momente? Was wird geschehen? — Das sind

die drei Fragen, die ein ächtes Kunstwerk beantworten muß, und die hier vergebens gethan würden. Man könnte höchstens denken, die Männer würden so sitzen und stehen bis sie ermüdeten und dann nach Belieben dahin und dorthin gehen. Es wäre nichts als eine große Gelehrtenparade.

Hätte man wenigstens gesagt, der symbolische Augenblick sei dargestellt, in welchem Plato und Aristoteles ihre im höchsten Widerspruche befindlichen ersten Ideen einander gegenüber geltend machen und die übrigen Philosophen je ihren Neigungen nach dahin oder dorthin zu sich hinüberziehen. Aber diese Bewegung hätte doch nur ernste Männer erfaßt, während wir hier auch Kinder sehen und überhaupt eine Versammlung, die nicht aus Gelehrten, sondern aus Leuten jedes Alters zusammengesetzt ist: Volk um es mit einem Worte zu sagen.

Indessen, diese Einwürfe ließen sich immer noch beseitigen. Raphael könnte ja, obgleich es sich hier darum handeln soll, das System des uralten Plato dem des nicht weniger uralten Aristoteles entgegenzusetzen, diesen trotzdem als den Schüler und somit als den jüngeren Mann haben auffassen wollen. Und des Papstes Wille hätte es sein können, eine Illustration zu des Diogenes von Laerte Geschichte der griechischen Philosophie (wie Passavant die Sache nimmt) auf der Wand seines Zimmers gemalt zu sehen. Sei es den neuen Erklärern der beiden Bilder zugegeben, daß Vasari's Angaben oft unbrauchbar sind, und daß man das Recht habe, sie beim mindesten Widerspruch mit anderen Quellen unberücksichtigt zu lassen. Sei auch ferner das anerkannt, daß Lomazzo, der in seinem Trattato della Pittura (Mailand, 1585) mit Vasari übereinstimmt, ihn nur ausgeschrieben habe ohne selbst in Rom die Gemälde zu prüfen, und daß es sich mit Borghini (il Riposo, 1585) ebenso verhalte: zwei Quellen für die Erklärung der Schule von Athen bleiben

übrig, denen sich nichts anhaben läßt, und die dadurch daß sie von Vasari in Einigem abweichen, in Anderem aber mit ihm übereinstimmen, seinen Angaben sogar auf's neue Brauchbarkeit verleihen.

Derselbe Künstler, von dem jener bei der Disputa citirte Stich ausging, hat auch die Schule von Athen gestochen, ein Blatt, welches in demselben Jahre mit Vasari's erster Ausgabe herauskam. Es ist Giorgio Ghisi, ein Schüler Giulio Romano's und in den Traditionen der Raphael'schen Schule groß geworden. Die von Ghisi auf sein Blatt gesetzte Erklärung der Schule von Athen aber lautet dahin, daß der Apostel Paulus dargestellt sei, der in Athen das Christenthum verkündige. „Paulus, zu Athen durch einige Epikuräer und Stoiker in den Areopag geführt und mitten darauf stehend, erblickt den Altar (mit der Inschrift „dem unbekannten Gotte") und erklärt, wer dieser unbekannte Gott sei. Er greift den Götzendienst tadelnd an, giebt den Rath, in sich zu gehen, und verkündet das jüngste Gericht und die Auferstehung Christi."

Bringt das nicht mit einem Schlage Leben in die Masse und erklärt ihre Bewegung? Und ebenso klar wie dieses Blatt die Mittelgruppe deutet, zeigt der Stich eines noch früheren Kupferstechers, welcher Kern in Vasari's Angabe, die Gruppe vorn links seien die Evangelisten, eigentlich enthalten war. Agostino Venetiano, ein Schüler Marc Anton's stach im Jahre 1524 diese Figuren allein, zu einer Zeit also, zu der das Gemälde kaum 15 Jahre alt und weder der ersten Beschädigung im Jahre 1527, als der Vatican nach der Eroberung der Stadt vom Prinzen von Orange bewohnt wurde, ausgesetzt, noch auch von den unzähligen späteren Mißhandlungen berührt worden war, die es durch Beschmutzen, Reinigen, Uebermalen und fahrlässiges Copiren erfahren hat. Aus Agostino's Arbeit erkennen wir, daß

zwar nicht Matthäus, wie Vasari will, wohl aber der Evangelist Lucas in dem schreibenden Alten dargestellt sei. Auf den Blättern des Buches, in das er schreibt, steht *„τῷ καιρῷ ἐκείνῳ ἐπάρασά τις φωνὴν γυνὴ ἐκ τοῦ ὄχλου εἶπεν αὐτῷ Μακαρία ἡ κοιλία ἡ βαστάσασά σε καὶ μαστοὶ οὓς ἐθήλασας.“* (Lucas 11, 27. Da er solches redete, erhob ein Weib im Volk die Stimme und sprach zu ihm: Selig ist der Leib, der dich getragen hat und die Brust, die du gesogen hast.) Ferner *„Χαῖρε κεχαριτομένη“* (Gegrüßet seist du Holdselige). Auf der Tafel des Engels *„ὁ κύριος μετὰ σοῦ εὐλογημένη ἐν γυναιξὶν, καὶ εὐλογημένος ὁ καρπὸς κοιλίας σου. Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος ὁ κύριος θεός.“* (Lucas 1, 42. Der Herr sey mit dir gebenedeite unter den Weibern und gebenedeit die Frucht deines Leibes. Heilig, heilig, heilig Gott der Herr.) Drei Stellen zum Lobe der heiligen Jungfrau. Aus den Ueberbleibseln der Schrift auf der Tafel des knieenden Engels hat man später dann die Worte diapason, diapente, diatessaron herausgelesen, auf die hin der Evangelist von den Neueren zum Pythagoras und der vor ihm knieende Engel zu dessen Sohn gemacht worden ist. Daß schon zu Vasari's Zeit die Schrift undeutlich war, ergiebt sich wohl daraus, daß er sie gar nicht erwähnt. Agostino Veneziano dagegen ließ die Figuren aus, scheint mir, weil die Schrift, die er, um sie deutlich zu schreiben, dem Verhältniß nach ziemlich groß schreiben mußte, den ganzen Raum wegnahm. Was aber enthält diese Schrift? die Ankündigung Christi. Und nun betrachte man die Gruppe der Jünglinge um die Astrologen auf der rechten Seite des Gemäldes, das freudige, entzückte Erstaunen der Umstehenden. Es muß sich um etwas ganz Bestimmtes handeln. Hätte Vasari dennoch Recht? Jene Astrologen haben das gefunden, was der Welt zum Heil gereichen wird, und ihre Tafeln hinübergesandt zu den Evangelisten,

welche, die Figuren in Gedanken und Thatsachen übertragend, schreiben, was alle die Umstehenden mit noch höherer Freude erfüllt? Damals hatte man noch keine Ahnung von der Entstehung der Evangelien, es waren göttliche Schriften, welche durch göttlichen Einfluß entstanden die Erscheinung Christi beschrieben. Ihre Abfassung und zugleich ihre Verbreitung sollte hier dargestellt werden, deshalb Männer, Kinder, Alt und Jung und selbst eine Frau in dem Volke, das sich von der linken Seite her mit den Bewegungen gläubiger Sehnsucht herandrängt.

Was bedeutet danach nun das Gemälde? Gewiß war nicht beabsichtigt, die Scene historisch darzustellen, wie Paulus in Athen den unbekannten Gott verkündet, sondern das Ereigniß sollte nur benutzt werden, um symbolisch den Contact des Christenthums mit der antiken Philosophie vor Augen zu führen. In seiner historischen Bedeutung hat Raphael das Auftreten des Apostels in Athen auf einem der für die Sistina gewirkten Teppiche zur Anschauung gebracht. Da sehen wir den Kreis der lauschenden Athener, denen er mit zitternd emporgestreckten Händen entgegenredet. Auf beiden Gemälden steht er vor dem Eingange eines Gebäudes, zu dem Stufen hinanführen, und sogar die Gewänder und das Aeußere sonst entsprechen sich. Nur daß Paulus in der Schule von Athen eine vornehmere, man möchte sagen, elegantere Haltung zu bewahren scheint, während er auf dem Teppich ganz seinem Eifer hingegeben ist. Aber auch das wieder ist nur eine Sünde der Restauratoren, die auf Volpato's Kupferstich übergehen mußte. Man betrachte den Carton der Schule von Athen, der in Mailand aufbewahrt, jetzt durch vortreffliche Photographien zugänglich gemacht worden ist: ein ganz anderer Mann ist der Apostel da; das Haar buschiger, der Bart weniger eng anliegend,

der Blick feuriger, der Ausdruck weniger zurückhaltend, sondern in dem ganzen Wesen der Erscheinung Paulus, der Prediger des Evangeliums in der Fremde so fest und unverkennbar hingestellt, daß der Vergleich mit der Figur auf dem Teppich nun fast völlige Uebereinstimmung zeigt.

Und um ihn her die griechischen Philosophen. Den Eindruck sehen wir, den die neue Lehre macht. Einer in tiefes Sinnen versunken, der andere nachschreibend, ein dritter aus der Ferne die Freunde herbeiwinkend, die meisten aber in hingebender Aufmerksamkeit. Es sei unverwehrt, den Männern Namen zu verleihen und, da Sokrates und Diogenes einmal genannt sind, auch den übrigen ihr Recht zu Theil werden zu lassen. Allein an der Bedeutung des Ganzen ändern solche Entdeckungen nichts. Hauptsache sind die beiden Gruppen des Vordergrundes, deren Bedeutung auch dann bestehen bliebe, wenn statt Paulus und irgend eines namenlosen Philosophen wirklich, wie Vasari will, Plato und Aristoteles gemeint waren. Immer bleiben vorn links die Evangelisten, rechts die Astrologen, beide mit der Erscheinung Christi beschäftigt. Daß die Titel Timeo und Etica aber, selbst wenn die Bücher ehedem diese Inschriften trugen, in ihrer jetzigen Gestalt modern sind, wird wohl Niemand bestreiten. Schwerlich würde man sie zu Raphael's Zeiten an dieser Stelle in dieser Orthographie geduldet haben. Sie sind aber wohl nur auf Vasari's Angabe hin von den Neueren angebracht worden. —

Lassen wir die Bedeutung der Mittelfiguren unentschieden. Bleiben wir bei Aristoteles und Plato, so zeigen sie den althergebrachten Gegensatz zweier sich in der Kirche bekämpfender Richtungen; bestehen wir auf Paulus, so erblicken wir die Berührung der antiken Philosophie mit der christlichen Lehre.

Vasari sagt, die Vereinigung der Theologie und Philoso=

phie und Astrologie solle hier gezeigt werden. Wie wird sie gezeigt? Wir erblicken als ersten Bestandtheil des Gemäldes die Thätigkeit der Evangelisten, die von den Malern von jeher als das Symbol der Schriftstellerei aufgefaßt wurde. Sehr oft sehen wir die Vier so dargestellt, daß der eine die Feder haltend nachsinnt, der zweite eintaucht, der dritte schreibt, der vierte liest. Wenig Schritte von den Stanzen, in denen Raphael malte, konnte er sie in dieser Weise von der Hand Fiesole's an der Decke der Capella di San Lorenzo finden.

Ich erlaube mir hier eine kurze Abschweifung. Passavant, in der deutschen Ausgabe des Werkes, bespricht den Einfluß welchen Michelangelo auf Raphael gehabt haben könnte. Als Beweis dafür, daß dieser Einfluß vorhanden gewesen sei, führt er einige Blätter von der Hand Raphael's an, Zeichnungen nach Gemälden der Sistinischen Capelle, sodann die Nachahmung einer Marmorfigur Michelangelo's. Diese Zeichnungen theilt Passavant auf ihre künstlerische Beschaffenheit hin Raphael mit Bestimmtheit zu und benutzt sie als ausgemachte Beweisstücke. Nun aber sagt Vasari nichts davon daß Raphael nach Michelangelo's Deckengemälden gezeichnet, erzählt dagegen im Leben Perin del Vaga's, eines Schülers Raphael's, wie dieser sich vorgenommen habe, die wichtigsten Kunstwerke Roms zu copiren. „Messo in esecuzione questo pensiero, cominciò a disegnare nella capella di papa Giulio, dove la volta di Michelagnolo Buonarroti era dipinta da lui (von Michelangelo nämlich) seguitando gli andari e la maniera di Raffaello da Urbino“ *). Diese etwas dunkle Stelle scheint mir

*) Indem er diese seine Absicht in's Werk setzte, begann er in der Capelle des Papstes Giulio zu zeichnen, wo die Wölbung von Michelangelo gemalt ist, indem er die Art und Weise und Maneir Raphael's von Urbino dabei befolgte.

durch obige Zeichnungen aufgehellt: Perin del Vaga arbeitete nach Michelangelo, und zwar zeichnete er à la Raphael. Perin del Vaga war mit Vasari in den Zeiten wo dieser sein Buch verfaßte, in Rom zusammen, sie gehörten beide damals zu den Schützlingen Michelangelo's. Vielleicht daß Vasari gerade jene Blätter vor Augen hatte und von Perin die Aufklärung erhielt wie sie entstanden waren. Die Worte ließen sich auch so interpretiren, als habe Raphael dort gezeichnet und Perin del Vaga sich bei der Auffassung der Werke und in der Manier des Wiedergebens nach ihm gerichtet, gleichsam als habe er unter der Direction Raphael's gearbeitet, allein die Stelle im Leben des Girolamo von Treviso „fu coloritor vago nell' olio e nel fresco, ed imitavo grandamente gli andari di Rafaello“ zeigt deutlich, daß die einfache Nachahmung der Manier von Vasari gemeint war. Jedenfalls mußten Vasari's Worte von Passavant hier besprochen werden. Was dagegen die Marmorfigur anlangt, die zum Grabmal Giulio's ursprünglich gehörige Statue des sterbenden Sklaven die sich im Louvre befindet, so kann Passavant's Angabe, Raphael habe nach ihr den Apollo auf der Schule von Athen concipirt, nur auf einem Gedächtnißfehler beruhen: beide Figuren haben nichts Gemeinsames, als die ganz oberflächlich genommene Aehnlichkeit des rechten Armes.

Die französische Uebersetzung läßt diese ganze Ausführung fort. In der Lebensbeschreibung findet sich hier gar nicht erwähnt, daß Raphael in der Sistina gezeichnet habe, und im Cataloge werden die Blätter zwar als von Raphael's Hand angeführt, ohne daß jedoch weiteres dazu bemerkt oder die Stelle Vasari's überhaupt angeführt wäre. Die französische Uebersetzung nimmt Michelangelo gegenüber einen den Ausdrücken nach gemäßigteren, der Sache nach aber viel präciseren Ton

an. Es wird jetzt ausgeführt, daß, wenn überhaupt eine Einwirkung stattgefunden habe, diese nur eine ganz allgemeine gewesen sei. Bei'm Isaias in San Agostino wolle man Michelangelo's Einfluß zugeben, allein hier könne nur von einem momentanen Rückschritt die Rede sein, zu dem Raphael verlockt worden sei. Bei drei Werken noch, außer diesem, statuirt Passavant die Einwirkung Michelangelo's: bei der Vision des Ezechiel, Raphael erscheint ihm hier surexcité par l'exemple de Michelange; bei'm Burgbrand, hier ist er aveuglément entrainé, und bei'm Gottvater in den Logen, wo er den von Michelangelo gegebenen Typus reproducirt. Alles nach Passavant zufällige Verirrungen, bei denen Raphael gelegentlich einmal der Lust nachgab, seinen Rivalen nachzuahmen. Von einer Veränderung seines Stiles aber, als durch Michelangelo bewirkt, dürfe nicht gesprochen werden. Passavant ist so sicher darin, es seien erst in der Zeit, wo Raphael's Talent sich zu voller Reife entwickelt hatte, mit dem Beginn der Regierung Leo X. also etwa, diese einzelnen michelangelesken Anwandlungen bei ihm eingetreten, daß er die Vision des Ezechiel, welche handschriftlichen Notizen zufolge bereits 1510 entstanden sein könnte, nur auf diese Rechnung hin vier bis fünf Jahre später ansetzt.

Passavant hegt, obgleich er gerecht sein möchte, eine individuelle Abneigung gegen Michelangelo, ein Gefühl das man ihm um so weniger zum Vorwurf machen kann, als es Viele theilen, denen Buonarroti nun einmal nicht zusagt. Goethe erzählt in seiner italienischen Reise, wie der Zank über die beiden Männer zu seinen Zeiten in Rom blühte: er wird auch so bald nicht ruhen, wie der über Schiller und Goethe nicht. Hier aber handelt es sich um factische Dinge. Hat Michelangelo bei der Schule von Athen eingewirkt auf Raphael oder nicht? Rumohr steht über Passavant in Besprechung dieser

Frage. Er giebt in wenigen inhaltreichen Sätzen eine Geschichte der Controverse, entwickelt dann seine eigene Ansicht mit der ihm eigenen weltmännischen Bescheidenheit (welche Sicherheit nicht ausschließt), und kommt zu keiner Entscheidung: der Umschwung Raphael's, den die Schule von Athen zeigt, ist ihm ein unerklärlicher. Passavant schreibt ihn der plötzlichen Bekanntschaft mit den antiken Sculpturen zu.

Der Grund, weshalb Rumohr kein Endurtheil zu fällen im Stande war, existirt jedoch nicht mehr für uns. Rumohr setzt die Malerei Michelangelo's in der Sistina zu spät an. Hätte er die richtigen Daten gekannt, er würde vielleicht Vasari ein unbefangeneres Auge und bessere Bekanntschaft mit dem Sachverhalt zugetraut haben als er zu thun geneigt war. Heute würde er außerdem aber jene Worte Giulio's II. kennen, die Passavant völlig ignorirt, und die der Papst, der gewiß nicht gegen Raphael eingenommen war, zu Sebastiano del Piombo sagte: „Man brauche ja nur die Werke Raphael's anzusehn: sobald dieser erblickt was Michelangelo zu Stande gebracht, habe er die Manier Perugino's verlassen und sich der Michelangelo's zugewandt.“ (Guarde l'opera di Rafaele, che come vide le opere di Michelangnolo subito lassò la maniera del Perosino, e quanto più poteva si accostava a quella di Michelagnolo.“) Plötzlich also sei der Uebergang gewesen. Und der Papst, der beide Künstler berufen hatte und ihrer Fähigkeit nach so wohl zu beschäftigen verstand, muß doch wohl Augen gehabt haben, um nicht ohne Grund so zu urtheilen. Im Herbst 1512 fand diese Unterredung statt; nach 1512 erst sollen der früheren Annahme nach die Sistinischen Malereien vollendet worden sein, und von diesem Jahre ab höchstens, Passavant zufolge, von der Möglichkeit einer Einwirkung Michelangelo's auf Raphael die Rede sein dürfen. Wie wir heute jedoch unter=

richtet sind, müßte es fast als unmöglich erscheinen, daß Raphael, ehe er die Schule von Athen begann, die eine von Michelangelo so rasch vollendete Hälfte der Sistina nicht gesehen *). Und was konnte der Papst, indem er von dem plötzlichen Verlassen Perugino's sprach, anders im Sinne haben als die Camera della Segnatura, deren Gemälde so auffallend den neuen Geist zeigen der in Raphael mächtig wurde? Giulio meinte in erster Linie vielleicht die vier reizenden Frauengestalten der Decke: die Dichtkunst, die Gerechtigkeit, die Religion und die Philosophie, die nimmermehr ohne die Sibyllen Michelangelo's entstanden wären. Nichts zeigt so rein und herrlich das Verhältniß beider Meister zu einander: aus den Titaninnen des einen gingen die elfenartigen Genien des anderen hervor, beides die schönsten Abbilder idealer Weiblichkeit, die, soviel ich weiß, jemals gemalt worden sind. Keine Nachahmung; ein und derselbe Geist gleichsam in zwei Meistern, aus denen sie hervorgingen. Michelangelo aber war es, in den sich die himmlische Flamme zuerst herabsenkte und an dem Rafael sich dann entzündete**).

Was die Sibyllen thaten zeigte sich so, was die Propheten aber vermochten, erblicken wir in den Evangelisten der Schule von Athen. Keine äußeren Attribute, aber die innere Bewegung, durch die Michelangelo seinen Schöpfungen solche Gewalt verlieh, auch in ihnen zur Erscheinung gebracht. Würde es Perugino oder irgend einem früheren in den Sinn gekommen sein, sie so frei darzustellen? Michelangelo's Bedeutung

*) Ich lasse hier ganz bei Seite was Vasari erzählt, daß Bramante Raphael heimlich in die Capelle hineingelassen bevor die Gemälde vollendet waren. Es ist sehr glaublich, aber es bedarf dessen hier nicht, um den Beweis zu führen.

**) 1508 begann Rafael die Disputa. Malte an ihr und dem Parnaß bis Ende 1509. Sah darauf die eine 1509 vollendete Hälfte der Sistina, begann die Schule von Athen und hatte 1511 das ganze Zimmer fertig.

in der Malerei, die Umwälzung, die er hervorbrachte und gegen die sich die alte Schule auflehnte, bestand nicht blos darin, daß er durch seine Kenntniß der Anatomie den Körpern eine ganz neue Beweglichkeit, durch sein Studium der Verkürzungen Leben und Freiheit verlieh: dies waren nur die Mittel zum Zweck; seine größte That war, daß er sich (wie das schon oft ausgesprochen worden ist) von aller Tradition in Betreff der Zusammenstellung und des Aussehns, man möchte sagen von der alten Taktik, den alten Waffen und Uniformen lossagte. Seine Vorgänger hatten die hergebrachten Typen der heiligen Gestalten so viel als möglich zu beleben versucht, sich immer aber dennoch in gewissen Grenzen gehalten. Diese durchbrach er. Die Figuren seiner Deckengemälde, die Sibyllen und Propheten, sind eine ganz neue Generation von Phantasiegeschöpfen. Er hält sich rein an die Natur. Er schafft individuelle Erscheinungen, ohne die alten Mittel, Ehrfurcht zu erregen, hervorgebracht, aber mit einer großartig einfachen Wahrheit hingestellt, die viel tiefer auf den Geist des Betrachtenden einwirkt, als irgend etwas von den früheren Meistern Geschaffenes, das Abendmahl Lionardo's ausgenommen, das aber, fernab in Mailand, seine Wirkung nicht äußern konnte. Diese Freiheit war es, die Raphael verführte, wenn wir überhaupt da das Wort verführen brauchen wollen wo Widerstand unmöglich ist. Denn Michelangelo's Auffassung war etwas so Natürliches, ein, sobald er einmal gethan war, so nothwendiger Schritt vorwärts, daß, im Gegensatz zu ihm, die alte Art und Weise festhalten zu wollen, nichts als ein Beweis der Schwäche gewesen wäre, ihm nicht nachzukönnen. Vollkommen erklärlich ist der Umschwung, für den die Schule von Athen einen Beweis liefert wie er gründlicher nicht verlangt werden kann. Nur eines Blickes bedurfte es für Raphael. Parnaß und Disputa sind noch im alten

Stil gearbeitet, die Schule von Athen ist die Frucht des Abfalls von Perugino und der Hingabe an Michelangelo. Deshalb die ungemeine Bewegung aller Gestalten darauf. Nichts hat Raphael bei den Evangelisten beibehalten, als jene symbolische Vertheilung des Schriftstellergeschäftes in die vier Handlungen die ich nannte, in allem Uebrigen sind die vier Gestalten frei erdacht und unabhängig von früherer Auffassung erfunden und ausgeführt. Deshalb fehlen auch die sonstigen Attribute, die ihnen bis dahin stets beigegeben werden mußten. Es sind vier Männer, großartig einfach, wie Michelangelo seine Propheten malte, zusammengestellt, und Zeugniß ablegend für die Wandlung, die in den Anschauungen ihres Meisters vorgegangen war. —

Soviel über die Evangelisten. Wir haben als zweiten Bestandtheil der Schule von Athen die astrologisch-cabbalistisch-mathematische Gelehrsamkeit. Es wurde bereits gesagt, wie abhängig das Volk von ihr war. Savonarola verfehlt selten die Capitel- und Verszahl der biblischen Texte, über die er spricht, ihrer cabbalistischen Bedeutung nach zu erwähnen und diese als einen Theil des Inhaltes anzusehen. Bei den Festlichkeiten welche 1505 zur Verherrlichung des Einzugs des siegreichen Papstes veranstaltet wurden, figurirte ein auf der Höhe eines prächtigen Wagens stehender Knabe, über dem eine astronomische Kugel angebracht war, und auf dieser wieder eine goldene Eiche mit ausgebreiteten Aesten, das Symbol der Rovere's. (Raynaldus, nach den Aufzeichnungen Grassi's, sub anno 1505.) Raphael hat bei den dem Inhalte der Wandgemälde entsprechenden Deckengemälden die Gestalt der Astrologie angebracht, so daß sie durch diese Andeutung schon als etwas besonders Hervortretendes bezeichnet wird.

Als dritter Bestandtheil bietet sich die Geistesthätigkeit der

antiken Heiden, welcher, neben seiner umfassenderen Bedeutung, der Name „Philosophie“ vorzugsweise gegeben ward. An einen Ausspruch des Grafen Pico von Mirandula möchte ich hier noch erinnern, der jung, schön, reich, vornehm und mit erstaunlicher Gelehrsamkeit ausgestattet, durch sein Bestreben, alle geistige Arbeit, wohin sie sich auch wende, zu einem großen Ganzen zu vereinigen, die Epoche charakterisirt in der er lebte. Er stand Giulio II. nahe. „Die Philosophie, sagt er, forscht nach der Wahrheit, die Theologie entdeckt, die Religion besitzt sie.“ „Philosophia veritatem quaerit, theologia invenit, religio possidet.“ (Ritter, Gesch. d. Phil. IX. 296.) Sollte dieser Gegensatz sich vielleicht auf den beiden Gemälden wiederfinden? Hier die Wissenschaft in der Vereinigung von Philosophie und Theologie, dort die Religion, der allein die Offenbarung zu Theil wird? Alle drei zusammen den Inhalt des katholischen Christenthums jener Tage bildend. Im Hinblick hierauf schließe ich mich den Vermuthungen derer an, welche in dem Gebäude, vor dessen Säulengängen Paulus und die Philosophen stehen und das von Raphael nach einem Aufrisse von der Hand Bramante's gemalt worden sein soll, die Peterskirche in ihrer projectirten Vollendung nach Bramante's Plänen erblicken. Daß Apollo und Minerva in den Nischen Plätze gefunden, hat nichts Auffallendes für eine Zeit, in der der Papst einem Poeten für sein den Göttervater Jupiter verherrlichendes lateinisches Gedicht im Vatican eigenhändig und, wie er dabei sagte, kraft apostolischer Machtvollkommenheit, eine Lorbeerkrone auf's Haupt setzte. Zuerst erachtete er dies allerdings des heidnischen Gegenstandes wegen für unzuläßig, that es hinterdrein aber doch. Es waren die guten alten Zeiten, in denen man sich in Rom um nichts zu bekümmern brauchte.

Ich halte mich für berechtigt, folgendes Resumé aus mei-

ner Untersuchung zu ziehen. Und zwar erstens: über Disputa und Schule von Athen haben wir eine nicht verworrene, sondern einfache Erklärung Vasari's, der die Werke in Rom gesehn und Männer dort gekannt hat welche ihre Entstehung miterlebten. Zweitens: Vasari's Erklärung läßt sich vereinigen mit Kupferstichen Ghisi's und Agostino Venetiano's, welche beide, unabhängig von Vasari, die Kenntniß der Werke Raphael's ihrem Berufe wie ihrer künstlerischen Erziehung nach mehr als irgend Andere sich zu eigen gemacht haben mußten. Agostino's Stich insbesondere muß unter den Augen Marc Anton's, welcher erst 1527 Rom verließ und auf's intimste mit Raphael verbunden war, entstanden sein. Drittens aber: von den Neueren ist das was jene Männer und mit ihnen andere des sechszehnten Jahrhunderts in den beiden Gemälden gefunden haben, ohne gebührende Prüfung für falsch erklärt und eine neue Erklärung aufgebracht worden, für die sie nichts als ihr individuelles Gefühl, daß es eben die passendste sei, anzuführen im Stande sind. Und viertens und zum Schluß: Das Recht darf nicht bestritten werden, Kunstwerke rein aus sich selbst zu deuten. Liegen jedoch Erklärungen von Zeitgenossen des Künstlers vor und lassen diese Erklärungen sich dem Kunstwerke anpassen, so ist es unzuläßig, sie umzustoßen.

Gegen den letzten Satz hat man durchaus gefehlt. Sollte ich in meinen Ausführungen geirrt haben, und die Erklärung Passavant's und der andern Ausleger die in seinem Sinne schrieben, vorzüglicher scheinen, so wäre von mir das wenigstens geleistet worden, daß alles was sich zu Gunsten Vasari's vorbringen läßt, zusammengestellt worden ist. Soviel kann nicht bestritten werden: Vasari darf immer erst dann für übelberathen gelten, wenn die Unmöglichkeit seiner Darstellung, durch vollgültige Beweise dargethan, als Thatsache feststeht. Er ist

an vielen Stellen unzuverlässig; wo sichere Daten gegen ihn vorliegen, braucht man seine Mittheilungen nicht für allzu schwer wiegend anzusehn. Meistens aber trifft dieser Vorwurf doch nur die Partien seiner Arbeit, die ihm der Zeit oder den Persönlichkeiten nach ferner lagen. Passavant selbst erkennt an, daß Raphael's Leben mit besonderer Sorgfalt gearbeitet worden sei. Vasari's Werk entstand auf directe Anregung des unter dem jungen Cardinal Farnese gebildeten Cirkels von Kunstliebhabern: Männer aus den höchsten Kreisen, Gelehrte und Künstler. Ohne Zweifel war das Buch Gegenstand der gründlichsten Debatten. Es erlebte eine zweite Auflage. Vasari hat für diese Michelangelo's Leben ganz umgearbeitet, Raphael's Leben jedoch nur mit unbedeutenden Zusätzen versehn. Hätte seine Erklärung dieser wichtigsten Werke, um die sich Hoch und Niedrig bekümmerte, etwas gegen sich gehabt, er würde dieselbe entweder verbessert oder wenigstens seine Gegner zurückgewiesen haben. Dieser Umstand auch macht mich bedenklich in Betreff des Paulus. Ghisi's Meinung muß entweder wenig verbreitet gewesen oder als zu unwichtig erachtet worden sein, um Widerspruch zu erheben. Das allerdings läßt sich begreifen, daß Vasari's Gesellschaft mehr für Plato und Aristoteles stimmte. —

Es ist nicht allein die Betrachtung der Disputa und Schule von Athen, welche Gelegenheit gäbe Passavant's Ansichten entgegenzutreten. Ich habe an anderer Stelle (Leben M. A.'s) ausgeführt, mit welcher Leichtigkeit er in Betreff des unter dem Namen Galatea bekannten Gemäldes vorhandenes unumgängliches Material theils übersehen, theils falsch benutzt hat. Die französische Uebersetzung wiederholt diese Irrthümer. Und nicht bloß hier wäre eine aufklärende Polemik gegen ihn geboten. Schritt vor Schritt könnte man ihm nachgehen und eine reich-

liche Nachlese aufweisen dessen was er unbemerkt am Wege liegen ließ oder mit allzuweiten Schritten überging, absichtlich vielleicht, ohne es zu berühren. Diese Arbeit aber zu thun wäre fast gleichbedeutend mit Aufstellung einer neuen Biographie, und diese zu unternehmen fehlt es doch noch an Mitteln. Denn das hat Passavant immer voraus vor Allen die an seiner Arbeit Ausstellungen zu machen hätten: die langjährige persönliche Bekanntschaft mit den Originalen, die er sich mit Mühe erwarb und die kein Zweiter ohne ähnliche langjährige Anstrengung sich erringen dürfte.

Ich breche deshalb hier ab und will nur noch einen Punkt genauer behandeln, der, wenn auch an sich nicht der wichtigste, dennoch von den persönlichen Fragen das meiste Interesse für sich zu haben scheint: es soll noch die Rede sein von Raphael's Sonetten und von der Frau an die er sie gerichtet hat.

Auf Skizzenblättern, die sämmtlich nur zur Disputa gehören, haben sich vier Sonette gefunden, deren Inhalt darthut, daß Raphael zu der Zeit wo er für das Gemälde arbeitete, im Frühsommer 1508 mithin vielleicht, eine Frau liebte, mit der er in geheimnißvoller Weise zusammentraf. Diese Sonette sind bei Passavant und an andern Orten in sehr unvollkommner Weise abgedruckt. Ehe ich sie mittheile, einige Worte über Raphael's Charakter.

Ich glaube, Jedermann muß fühlen, daß nur eine große und edle Natur schaffen konnte was Raphael geschaffen hat. Niemand würde sich diese Ueberzeugung ausreden lassen. Es könnte deshalb all' das wahr sein, was Vasari in Betreff seiner Ausschweifungen andeutet oder, wenn man will, gerade heraussagt: dergleichen fällt ab von Raphael. Wenn wir in Byron's eignen Worten lesen, daß er zu Zeiten ein aufreibend tolles Leben geführt, worin es ihm nur um den Genuß des

Genusses halber ankam, so bildet das sogar eine Folie für die Kraft, mit der er sich mitten aus den Strapatzen des niederen Lebens zur edelsten dichterischen Thätigkeit wieder herausriß. Es bedarf hier gar keines Widerspruchs, keiner Vertheidigung, keines Beweises der Verleumdung, man hört und vergißt es. Man hält sich an die Werke. Soll dagegen mit Gewalt alles für unwahr erklärt werden was anstößig erscheint, soll böser Wille, Zuträgerei, Mißverständniß walten, wo für die Annahme, daß sie gewaltet, doch nur das persönliche Gefühl geltend gemacht werden kann, da erregen solche Versuche unwillkürlich den Gegensinn, wie es einem selbst je zuweilen passiren könnte, daß man unter einer in Tugend, Reinheit und sittlicher Vortrefflichkeit schwelgenden Gesellschaft, nur um mit den Leuten nicht derselben Meinung zu scheinen, sich für schlechter gäbe als man ist und sein möchte.

Passavant hat ein bestimmtes Ideal vor Augen, dem sein Held entsprechen soll *). Wenn Vasari erzählt, wie Raphael seinem Freunde, dem fürstlich reichen Banquier Chigi, versprochen hat, in seinem Gartenhause die Decke eines offenen Saales zu malen, aber immer wegbleibt ohne zu arbeiten, bis Chigi entdeckt, daß eine Frau daran Schuld ist (una sua donna), von der Raphael sich nicht losmachen konnte; wenn wir hören, wie man es nun auf Umwegen dahin bringt, diese Frau in das Haus und auf die Malergerüste zu versetzen, so daß Raphael die Geliebte dort nun immer um sich hat, so kann das freilich eine Klatschgeschichte sein die man für erfunden halten mag, jedoch eine Verleumdung, wie Passavant will, liegt nicht darin, noch scheint mir bedauernswerth wie ihm, daß Vasari sie mittheilt, um Raphael's „edlen Charakter zu trüben." Im Gegentheil, es ist

*) In der deutschen Bearbeitung seines Buches. Die französische Uebersetzung ist hier viel kürzer, vorsichtiger gehalten.

eine der reizendsten Anekdoten die Vasari's Buch enthält, und ganz entsprechend sowohl Raphael's feurigem Charakter als der Feinheit Chigi's. Giovio sagt in seiner kurzen Lebensbeschreibung Raphael's: „Is multa familiaritate potentium, quam omnibus humanitatis officiis comparavit, non minus quam nobilitate operum inclaruit". Darin sieht Passavant die Absicht, Raphael als einen Höfling darzustellen, der durch seine Gewandtheit sich den größten Theil seines Ruhmes erworben; während Giovio doch nichts erzählt, als was unter größeren Verhältnissen und bei reiferen Jahren nur die natürliche Folge jener gentilezza sein mußte, durch welche sich Raphael als Jüngling in Florenz alle Herzen gewann. Zudem theilt Passavant selbst die (von Pungileoni gefundenen) Stellen aus den Briefen Bembo's und Bibiena's mit, aus denen hervorgeht, mit welcher Gewandtheit sich Raphael unter den höchsten Herrschaften Roms bewegte. Die Ehre kennt man, deren er genoß, den Train den er führte, die Reichthümer die er besaß; die graziösen Schmeicheleien, die seine wenigen Briefe enthalten, zeigen, wie er seine Gedanken fein zu kleiden wußte. „Nach Ew. Herrlichkeit Idee habe ich mehrere Zeichnungen entworfen", beginnt sein Brief an den Grafen Castiglione, „Allewelt ist damit zufrieden, wenn nicht anders Allewelt mir etwas vorlügt, aber meinem eignen Urtheil gegenüber genügen sie nicht und deshalb, fürchte ich, auch dem Ihrigen nicht" *). Kann man feiner einem hohen Herrn sagen, „alle die Uebrigen verstehn nichts, nur wir beide sind die wahren Kenner"? Und dann weiter, wie er das Lob des Grafen zurückweist, wie er ihn auf-

---

*) ma non sodisfacio al mio giudicio, perchè temo di non sodisfare al vostro. Passavant und Guhl, Quatremère und Duppa nehmen das perchè in der Bedeutung von quia. Es muß wohl in der von quam ob rem genommen werden.

fordert, ihn in der Auswahl der Schönheiten zu unterstützen —, oder wenn er Francia schreibt, er sei nicht im Stande ein Portrait von sich zu malen, so vortrefflich wie Francia eines von sich geliefert und ihm zugesandt hatte; wenn Castiglione ein noch so scharfer Kenner, Francia ein noch so guter Maler war, Raphael wußte beiden gegenüber recht gut, daß er selber mehr verstand und besser malte; aber es giebt Naturen, die eine innere Nothwendigkeit antreibt, diejenigen, denen sie gegenübertreten, durch eine schmeichlerische Bescheidenheit auszusöhnen mit ihrer Ueberlegenheit. Wie aber könnte man ein solches Verhältniß zur Welt schicklicher ausdrücken, als indem man familiaritas potentium und humanitatis officia als das bezeichnete, wodurch Raphael sich die Wege ebnete? Er war ohne Zweifel ein Menschenkenner, der die Leute zu durchschauen und zu gebrauchen verstand, im besten Sinne: wir sehen es schon daran, wie er seine Schüler zu wählen und zu fesseln verstand, auch zu benutzen. Er wußte was seine Arbeit werth war, so gut als Michelangelo, und gab sie nicht unter dem Preise. Er war nicht sentimental am falschen Orte, der Brief den er an seinen Onkel über das Heirathen schreibt, beweist es. Wie ungemein praktisch und kühl bespricht er dies Geschäft, denn das ist eine Verheirathung in Italien, sieht nur auf's Geld und betrachtet die zwischen ihm und dem Cardinal Bibiena schwebenden Verhandlungen unter diesem Gesichtspunkte. Kein Anklang auch nur, daß ihm an der Person gelegen sei mit der er sich verbinden wollte; Geld und gute Familie, keine weiteren Requisite. Ganz unpassend deshalb, Raphael, nachdem seine Verlobte gestorben, als einsamen, trauernden Bräutigam zu denken. Er suchte, sieht man deutlich, schon zu Maria's Lebzeiten von ihr loszukommen. Vasari sagt, Raphael habe die Heirath hinausgeschoben, weil er sich Hoffnung gemacht auf die Ernen=

nung zum Cardinal. Von andern Seiten wird das bestätigt. Dies soll nun ganz unglaublich sein. Ich will nichts dafür oder dagegen sagen, aber bekannt ist, welche Anzahl Cardinäle Leo auf einen Schlag ernannte um seiner Kasse aufzuhelfen, und wie Jedermann zu dieser Würde qualificirt war, zu der Giulio III. einen Straßenjungen erhob, der ihm besonders am Herzen lag. Raphael hätte den Preis bezahlen können. Man muß die römischen Verhältnisse von damals vor Augen haben. Vasari endlich erzählt den Tod Raphael's. Eine andere alte Notiz ist aufgefunden durch Pungileoni, die ihn ähnlich erzählt. Nun soll Vasari durchaus nur aus dieser Quelle geschöpft haben, und deshalb beides gelogen sein. Wie gesagt, ich glaube selbst nicht daran, aber die Folgerung ist falsch. Indessen, wie nun Raphael gelebt haben mag und wie er gestorben ist, ob an einem Fieber das er sich bei den Vermessungen des alten Roms zuzog, ob an einem falsch verordneten Aderlaß, da er dem Arzte verschwiegen hatte, daß seine Krankheit momentane Erschöpfung sei, er ging nicht aus der Welt als schmachtender Jüngling, sondern als siebenunddreißigjähriger, starker, breitschultriger Mann. Die Portraits der letzten Jahre zeigen ihn so, das im Louvre besonders, wo Giulio Romano, mit ihm auf derselben Leinwand, den Degen vor ihm in die Scheide steckt. Raphael, der zuletzt so etwas wie das Ministerium der schönen Künste unter Leo X. inne hatte und zugleich das Meiste in seinem Fache selbst that, muß ein Mann von ungewöhnlicher Spannkraft, körperlicher wie geistiger, gewesen sein, um soviel zugleich fortzuführen und soviel Neues einsam zu schaffen. Von dem empfindlichen, die Zurückgezogenheit suchenden Wesen Michelangelo's kann er nichts gehabt haben, nichts von dessen selbstquälerischer Beobachtung der eignen Seele, dem Zweifel, der Betrübniß, dem Hingehn durch's Leben wie der Mond durch Wol-

ken schleicht, sondern mit einer siegreichen Macht über die Menschen begabt, in seinem Auftreten mehr noch als in seinen Werken vielleicht (denn es scheint, als wären diese bei aller Bewunderung die man ihnen zollte doch mit einer gewissen Kühle von Seiten des Publicums beurtheilt worden), führte er ein sonnenhaftes Dasein und verlöschte plötzlich im Momente seines höchsten Glanzes. Was die kühle Beurtheilung seiner Werke anlangt, so findet sich diese bei Vasari trotz aller Bewunderung, wie auch bei Giovio, und hier wie dort nicht etwa, um Michelangelo zu heben. Man stellte Michelangelo damals höher, ließ sogar nach ihm Lionardo folgen und dann erst Raphael. Jedenfalls wurde seine bezaubernde Art zu leben der Wirkung seiner Kunst ebenbürtig an die Seite gestellt. Soll das ein Tadel sein? Sagte doch ein Freund zu Goethe: „Was du lebst ist besser als was du sprichst, was du sprichst besser als was du schreibst", und Vittoria Colonna Michelangelo in's Gesicht, sein Charakter stehe ihr höher als seine Werke. Raphael muß etwas an sich gehabt haben, was diejenigen entzückte die mit ihm in Berührung kamen. Was es gewesen, würde Niemand, auch der nicht sagen können, der es selbst an ihm erlebte. Durch einen Gegensatz ließe es sich vielleicht deutlich machen. Wenn man heutzutage solchen, in ihrem Umgange berauschenden Naturen begegnet und nach der ersten Ueberraschung zur Beobachtung übergeht, findet man meistens, daß sie bei einem bedeutenden Capital an Lebenskraft und der daraus entspringenden Gewalt stets frisch und unermüdet aufzutreten, zugleich die Fähigkeit besitzen, über das was sie eigentlich sind und wollen, einen geheimnißvollen Schleier ausgebreitet zu halten, dessen Falten viel versprechen aber nie gelüftet werden. Ein Zufall läßt dann einmal aber doch dahinterschauen und man entdeckt nichts als leere Nichtigkeiten. Ihre ganze

Existenz zeigt sich nun als eine für die Welt und für sich selbst arrangirte Reihe geistiger Täuschungen, die bei klarem Lichte besehen sich zur großen Arbeit des Menschengeschlechtes als überflüssige Spielereien verhalten. Der Zauber aber, den die ächten Genien um sich verbreiten, besteht darin, daß ihr Dasein und ihre Thaten jede Beleuchtung ertragen. So das Leben Goethe's, so auch wohl das Raphael's. Die erste Bedingung des Genies ist Wahrheit, sagt Goethe. Raphael erfüllte sie.

An wen Raphael's Sonette gerichtet waren, wissen wir nicht. Nur das ist wohl sicher, daß er sie als junger Mensch dichtete und daß glühende Leidenschaft aus ihnen redet. Ich lasse diese Dichtungen hier folgen.

1.

Amor, tu m'invescasti con due lumi
Dei occhi dov'io me strugo, e face
Da bianca neve e da rose vivace,
Da un bel parlar, e d'onesti costumi.

Tal che tanto ardo che nè mar nè fiume
Spegner potrian quel foco, ma piace
Poich'il mio ardor tanto di ben mi face
Ch'ardendo ognor più d'arder mi consuma.

Quanto fu dolce al giogo! E la catena
De' suoi candidi bracci al col mio volti
Che scegliendomi io sento mortal pena.

D'altre cose non dico che son molti,
Chè soverchia dolcezza a morte mena,
E però taccio, a te i pensier rivolti *).

---

*) Zuerst im Merkur von 1803 durch Fernow mitgetheilt, der es in Italien von der Handzeichnung, die in Besitz eines urbinatischen Edelmanns war, copirte. Ebenso bei Passavant. Oefter in englischen Büchern, da das Blatt heute in Oxford ist. Raphael's Schrift ist sehr nachlässig. Ich habe die moderne Orthographie zu geben versucht.

Mit ihrer Augen zaubervollem Licht
  Lockt' sie mich an. Mir vor den Blicken flimmert
  Ein Glanz, wie Schnee von Rosen überschimmert,
  Wenn ich sie seh' und lausche wie sie spricht.

Das Meer und alle Ströme löschten nicht
  Die glüh'nden Flammen aus, die an mir zehren,
  Ich aber trachte nur sie zu ernähren,
  Und mich entzückt was mir das Herz durchsticht.

Wie süß sie nachgab! Wie sie mich umschlang!
  Mit weißen Armen mir den Hals umkettend,
  Ich riß mich los, mir war als müßt' ich sterben!

Doch still! Nicht mehr verrathe mein Gesang,
  Nur an dich denken darf ich — so errettend
  Mein Glück, denn zuviel Glück stürzt in's Verderben.

Was unter diesem Verderben zu verstehen sei, sagt das zweite Sonett.

2.

Come non potè dir arcana Dei
  Paul, quando disceso fù dal cielo,
  Così il mio cor d'uno amoroso velo
  A ricoperto tutti i pensier miei.

Però, quanto ch'io viddi e quanto fei
  Pel gaudio taccio che nel petto celo,
  E prima cangerò nel fronte il pelo
  Che mai l'obbligo volga i pensier rei.

Guarda al ardor mio, non abbi appico,
  Che send'io tuo soggetto, mi or concede
  Che per mia fiamma ardresti apoco, apoco.

E s'el pregarmi in te avesse loco,
  Giammai non restaria chiamar mercede
  Sin che nel petto fosse il parlar fico *).

---

*) Auf einem heute gleichfalls in Oxford befindlichen Blatte. Passavant hat Fernow's Version gegeben, bei der die letzten sechs Verse ganz anders

Wie Paulus einst was er geschaut da oben,
Verschwieg, so schweig' ich, denn es hat die Liebe,
Damit mein Glück ein süß Geheimniß bliebe,
Mit einem Schleier mir das Herz umwoben.

Deshalb verbergend was ich sah und that,
Lass' ich's in mir von keinem Blick erreichen;
Eh' soll das Haar mir auf der Stirne bleichen,
Eh' sich die Treue kehrte in Verrath.

Doch nun — sieh' wie ich leide! Darf ich denken,
Da ich so ganz mich dir gehorsam zeige,
Es könne dich erbarmen wenn ich klagte?

Wär' es erlaubt, zu bitten! Zu dir lenken
Würd' ich unendlich mein Gebet: „O neige
Dich zu mir!" bis die Sprache mir versagte.

Ihre Gunst hat sie gewährt also, ein einziges Mal aber nur, und unter der Bedingung, mit keiner Silbe zu verrathen was geschehen sei, ja nicht einmal sie selbst daran zu erinnern. Er hat es gelobt und will es halten, aber es quält ihn. Endlich erträgt er es nicht mehr und, wenn auch nur sich selbst gegenüber, er verräth was sich ereignete:

3.

Un pensier dolce è rimembrar il modo
Di quello assalto, ma più grave il danno
Del partir, ch'io restai come quei ch'hanno
In mar perso la stella, se'l ver odo.

Or l'ingua di parlar dissogli il nodo,
A dir di questo inusitato inganno
Ch'amor mi fece per mio grave affanno,
Ma lui pur ne ringrazio, e lei ne lodo.

---

lauten. Raphael hat sich nicht entschließen können; immer wieder streicht er aus und beginnt auf's neue, bis das obenstehende als letzter beibehaltener Versuch stehn bleibt, wahrscheinlich auch so nicht als letzte Redaction, die in der Reinschrift vielleicht fernere Aenderungen erlitt. Fernow hat aus dem, was theils ausgestrichen, theils vereinzelt dastand, etwas componirt das nur dadurch Zusammenhang erhalten konnte daß er eigene Veränderungen hineinbrachte.

L'ora sesta era che l'occaso un sole
Aveva fatto, e l'altro surse in loco.
Atto più da far fatti che parole.

Ma io restai pur vinto al mio gran foco
Che mi tormenta, chè dove l'on sole
Disiar di parlar, più riman fioco *).

Wie süß, dich zu umfassen in Gedanken,
Dann aber quält der Schmerz der Trennung wieder;
Du gingst, und wie ein Schiffer fiel ich nieder,
Um den die Sterne plötzlich all' versanken.

Jetzt Zunge brich die Fesseln! sage an,
Wie unerhört die Liebe mich betrogen,
In welchen Abgrund mich hinabgezogen,
Ach — und ich dank' ihr doch, daß sie's gethan!

Um Mitternacht! Längst war die eine Sonne
Hinab, als jene andre mir erschien,
Sie sprach nicht viel, doch wußte sie zu handeln!

Und dieser Schmerz seitdem, und diese Wonne
Trag' ich. Spräch' ich ihn aus, so zwäng' ich ihn, —
Doch wer kann das Gefühl in Worte wandeln?

Er hat gesprochen also, obgleich er zu schweigen gelobte. Er verzweifelt, aber er ist nicht ganz hoffnungslos: auf dem Wiener Blatte findet sich „Molte speranze nel mio petto stanno“ statt „Del partir, ch'io restai come quei ch'hanno“ und darauf eine andere Fortsetzung, aber er verwarf es später. Die Geliebte kehrte nicht zurück. Was er gelitten und wie er sich getröstet endlich, sagt das letzte Gedicht.

---

*) Zweimal vorhanden; einmal in reiner, glatter Schrift, die Passavant im Facsimile mittheilt, das Blatt ist heute in Oxford; nur „il modo“ fehlt. Passavant ergänzt „e godo“. Auf einem in Wien befindlichen Blatte befindet sich das Sonett in einem früheren Stadium und hier steht „i modo“, mit einem circumflexartigen Strich über dem i, der allerdings meistens n bedeutet, zuweilen aber von Raphael's Hand im Feuer des Schreibens nur so hingeschrieben wird und hier für l genommen werden kann.

4.

Fello pensier, ch'in te cercar affanni
E dare in preda il cor per più sua pace,
Or vedi tu gli effetti aspri e tenace
Sciolti che m'usurpar i più belli anni.

Ma le fatiche, e voi, famosi affanni
Risvegliate il pensier che in ozio giaze,
Mostrategli quel calle alto che face
Salir dai bassi ai più sublimi scanni — *)

*) Mehr ist nicht vorhanden. Das Blatt befindet sich im Museum Favre zu Montpellier, von woher ich die Durchzeichnung eines Facsimile's durch freundliche Vermittelung des Herrn Walter Twight zu Marseille erhielt. Fello vermuthe ich, da sich bei Raphael das Wort an anderer Stelle findet; effetti ist gebraucht in der Bedeutung von affetti; Sciolti ist sehr zweifelhaft. Passavant's französischer Uebersetzer, dem es leicht gewesen wäre eine bessere Version zu erhalten, begnügt sich damit, die unverständliche Abschrift wieder abzudrucken, welche sich im dritten Bande der deutschen Ausgabe findet. Das Original giebt Folgendes:

llo pensier che intecercar ?afanni
e dare inpreda el cor ꝓ piu sua pace
? uedi tu gliefetti aspri e tenace
sc?l?? che misurpa i piu belli anni

e fatiche euoi famosi a fanni
isuegliate el pensier che inotio giace
?ostr?teli quel cole alto che face
alir da bassi aipiu sublimi scanni

Der vordere Rand ist abgeschnitten. Jules Renouvier giebt im Musée de Montpellier (De Lyon à la Méditerranée, par Mr. J. B. Laurens, II. livraison) folgende Lesart:

Nello pensier che in te cercar tafanni
E dare in preda el cor per più tua pace
Non vedi tu gli efetti aspri e tenace
Vincolvo che nusurpa i piu belli anni?

Le fatiche e voi famosi afanni
Isvegliate el pensier che in otio giace
Mostrateli quel cole alto che face
Salir da bassi ai piu sublimi scanni.

Mr. Blanc, durch dessen Güte Mr. Twight die Durchzeichnung der Schrift für mich erlangte, hält Vincolvo für falsch und Mostrateli für zweifelhaft. Am besten wäre, das Blatt photographisch herauszugeben.

Mein Herz gab ich zur Beute dir —: vergebens
Sucht' es den Frieden so, nur Kummer fand es;
Da liegen sie, die Kohlen meines Brandes,
Die Qual der schönsten Jahre meines Lebens!

Doch all mein Mühn, und du, ruhmvoller Schmerz,
Weckst den versunknen Geist, und neue Bahnen
Ihm zeigend, läßt du ihn die Höhe ahnen,
Zu der ein Weg sich aufthut für mein Herz,

Wie sel'ge Geister, die in Lüften schweben
Hoch über Wald und Thal in leichtem Fluge
Und Thron und Königreiche tief verachten ....

Hier bricht das Sonett ab; die drei letzten Verse fügte ich hinzu, die unzusammenhängenden, auf demselben Blatte stehenden wenigen Reihen so auslegend. — Er hat sich losgerissen also. Er will arbeiten. Der Ruhm, auf den er hoffte, ist nicht ausgeblieben. Freilich aber, das vierte Sonett könnte das erste gewesen sein. Die Ordnung, in der ich die Gedichte hier vorführe, ist eine willkürliche. Es können andere dazwischen liegen, folgen oder vorhergehen, die vielleicht auf ewig verloren bleiben. Keine Ahnung, wer die Frau war, an die er sie richtete.

Passavant hat die verschiedenen Mythen zusammengestellt, die sich über Raphael's Herzensverhältnisse in der Literatur gebildet haben. Ganz jung soll er in Urbino die Tochter eines Töpfermeisters geliebt haben. Rumohr nennt die Geschichte eine alte, später ganz verworfene Sage. Aber Rumohr hat einen Majolicateller aufgefunden, auf dem ein Jüngling von jugendlich raphaelischer Bildung ein auf einer Bank neben ihm sitzendes Mädchen umarmt hält. Durch diesen Teller erhält die alte Sage für Rumohr neuen Bestand. Raphael hat ihn gemalt, auf die Töpferei in Urbino eingewirkt, die „Veredlung der gestaltenden Gewerbe lag ganz in seinem Sinn." Da kommt

Passavant, beweist, es habe damals gar keine Majolicatöpferei existirt in Urbino, und die Sage versinkt wieder in ihre Nichtigkeit.

Dies ist beseitigt. Für Rom tritt nun die Fornarina ein, die schöne Bäckerin oder Bäckerstochter, deren Auftauchen, ohne an bestimmte Zeit gebunden zu sein, im Allgemeinen in die vierzehn Jahre verlegt wird, die Raphael in Rom zubrachte. Sie wohnte via Santa Dorotea No. 20, ihr Haus wird noch gezeigt. Auf den Zehen stehend über die Mauer eines Gärtchens sehend erblickt Raphael sie zuerst. Auch hierfür eine Illustration: ein liebendes Paar, das Sebastian del Piombo gemalt haben soll und sich in England befindet. Passavant weist in dem Bilde ein späteres Machwerk nach, spricht der von Missirini zuerst mitgetheilten Geschichte alle Autorität ab und zeigt daß der Name Fornarina vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts gar nicht nachzuweisen sei. Damit ist auch diese Mythe abgethan und zugleich die Vermuthung Nagler's, daß die Bäckerin und die aus Urbino nach Rom gekommene Töpferstochter ein und dieselbe Person seien. Das einzige was wir über den Namen einer Frau wissen, die Raphael in Rom liebte, ist, daß sie Margarita hieß. Dieser Name soll sich als alte Randbemerkung auf einem Exemplar der zweiten Ausgabe des Vasari finden, das ein Advocat Vanutelli in Rom besitzen soll. Und so begnügen wir uns, wie Passavant im ersten Bande seines Werkes, mit der farblosen Angabe, daß Raphael eine Frau liebte, welche bei ihm wohnte als er starb, und der er in seinem Testamente anständig zu leben hinterließ. Als er zu Sterben kam, berichtet Vasari, „fece testamento; e prima, come christiano, mando l'amata sua fuor di casa, e le lasciò modo di vivere onestamente: dopo divise le cose sue fra' discepoli etcet." d. h. „er machte seine letzten Verfü-

gungen, und zwar sorgte er als anständiger Mann in erster Linie für seine Geliebte, der er einen schicklichen Unterhalt aussetzte.“ Was das „aus dem Hause schicken anlangt“, so ist es in Rom hergebracht, daß bei Todesfällen die nächsten Angehörigen auf der Stelle das Haus verlassen, während die Leiche von den Freunden besorgt wird. Vasari sagt nicht etwa, daß Raphael damit eine besondere Treue belohnte, oder besondere Liebe bewies, sondern theilt eben nicht mehr und nicht weniger mit als seine Worte enthalten. Auch sagt er nicht, daß diese Frau immer bei Raphael gewohnt, oder daß es seine einzige Liebe gewesen. Wo er von Raphael's Frauenportraits erzählt, heißt es: ritrasse Beatrice Ferrarese, ed altre donne, e particularmente quella sua, ed altre infinite.“ Passavant meint, in dem particularmente liege, daß Raphael seine Geliebte verschiedenfach portraitirt. Es kann ebensogut bedeuten, daß er sie vorzüglich schön gemalt, oder daß das Bild vor andern bekannt sei.

Ein Portrait nun einer amata Raphael's haben wir, denn es kann billig kein Zweifel erhoben werden, daß das zwischen Achsel und Ellenbogen um den nackten Arm gelegte Armband mit dem Namen Raphael's, das sich auf dem im Palaste Barberini befindlichen Gemälde einer jungen Frau findet, ein besitzandeutendes Symbol sei. Allerdings ist diese Arbeit ganz besonders schön. Unbekleidet sitzt die Frau da, doch nicht nackt, denn ein Purpurgewand liegt über ihrem Schooß und den Knien, und einen leichten Flor zieht sie von da aus mit der einen Hand nach der Brust empor. Um das schwarze Haar ist turbanartig ein buntes Tuch gewunden. Die Malerei erscheint derart, daß sie nicht aus Raphael's letzten Zeiten sein dürfte.

Im zweiten Bande seines Werkes setzt Passavant dies Por=

trait, ohne Weiteres darüber entdeckt zu haben, in's Jahr 1509, indem er Raphael's Sonette als an diese Frau gerichtet annimmt. In demselben Bande beweist er, d. h. nimmt er als bewiesen an, daß das in den Ufficien zu Florenz befindliche Frauenportrait, welches mit 1512 gezeichnet ist, zwar von Raphael herrühre, dessen Geliebte aber nicht sein könne, wie vielfach behauptet wurde. Mir erscheint was dafür und was dagegen gesagt wird gleichmäßig in der Luft zu schweben. Dagegen theilt er diese Ehre einem im Palaste Pitti befindlichen Gemälde zu, das jedoch zum Titel, von Raphael gemalt zu sein und seine Geliebte darzustellen, nur deshalb gelangte weil es im Ausdrucke des Antlitzes an die zu Dresden befindliche sistinische Madonna erinnert. Die Möglichkeit, daß diese Aehnlichkeit etwa in das Bild hineincopirt sein könnte, erwähnt er nicht, dagegen, weil besonders Gewand und Hände am deutlichsten den fremden Ursprung andeuten, soll Raphael nur den Kopf gemalt und seine Schüler das Uebrige gethan haben. Endlich, im dritten Bande, weist Passavant auf einen Stich Marc Anton's hin, der nach einer Zeichnung Raphael's angefertigt, ihn, seinen Diener und seine Geliebte darstellen könne. Zugleich aber wird jetzt nun das eben erwähnte Portrait im Palaste Pitti mit unbefangener Sicherheit als Raphael's Geliebte in „völlig ausgebildetem Alter“ erwähnt, als dieselbe Frau in späterer Zeit, die wir aus jüngeren Jahren im Palazzo Barberini vor uns haben. In der französischen Uebersetzung wird dies Alles nun als ein ausgemachtes Factum mitgetheilt, und durch Stahr, in seinem zu Schauer's Raphaelalbum geschriebenen Texte, hat die neue Mythe ihren letzten Abschluß erhalten. „Raphael's Liebe, erzählt dieser, blieb bis zu seinem Tode seiner Geliebten“ (an die die Sonette gerichtet sind, nämlich, und die wir jung im Palaste Barberini, älter im Palaste Pitti sehen, und

deren Name Margarita war), „die stets in seinem Hause an seiner Seite lebte, und für die er bei'm Herannahen seines Todes treulich Sorge trug. Kein Zeitgenosse meldet, daß seine Freunde oder seine fürstlichen Gönner irgend welchen Anstoß genommen an diesem treuen Liebesbunde mit dem schönen und guten Weibe, das durch Herkunft und auch wohl durch die Bildung nicht geeignet, die Stelle seiner Gattin einzunehmen, bescheiden und anspruchslos sich mit der Stellung einer treuen dienenden Geliebten begnügte." —

Sei indessen nichts gesagt gegen die Autorschaft Raphael's bei dem Gemälde im Palaste Pitti, auch nichts dagegen daß es einen Schimmer von Aehnlichkeit mit der sistinischen Madonna habe: das wird Niemand begreifen können, wie die junge Gestalt im Palaste Barberini sich so sehr verändern konnte, um zehn oder irgend welche andere Anzahl Jahre später zu dem zu werden was wir auf dem Gemälde im Palaste Pitti sehen. Anderer Gesichtsschnitt, andere Augen, ganz anderer Typus auf beiden. Es giebt nur ein Gemälde, welches diese jugendliche Frau in späteren Zeiten darstellen könnte, ein Werk freilich in so traurigem Zustande daß man es ohne Bedauern nicht ansehen kann, das aber, zerkratzt und theilweise übermalt wie es dasteht, dennoch die Hand Raphaels nicht verkennen läßt und neben einer gewissen Aehnlichkeit mit dem Gemälde im Palaste Barberini eine Verwandtschaft mit dem Typus sowohl der sistinischen Madonna als der della Sedia genannten zeigt, so daß sich alle übrigen Folgerungen unwillkürlich aufdrängen und ihm gegenüber der Schluß gerechtfertigter erscheint, Raphael habe dasselbe Wesen Jahre lang geliebt und in verschiedenen Altersstufen dargestellt. Früher im Besitz des Legationsrathes Kestner zu Rom ist das Portrait jetzt in die seinen Erben gehörige

Gallerie zu Hannover übergegangen, deren ausgezeichneter Besitz an Werken italienischer Kunst bekannt ist. Wie bei der jugendlichen Frau im Palast Barberini sehen wir auch hier ein Tuch um den Kopf geschlungen. Dasselbe Haar scheinen wir vor uns zu haben, denselben zarten Hals, nur Alles feiner, gereifter, geistiger. Die Hände greifen an verschiedenen Stellen in einen um die Schultern gelegten herabsinkenden Pelz, der die von einem niedrig zusammengezogenen feingefalteten Hemde bedeckte Brust frei läßt, in deren Mitte, da wo sich das mit einer Schleife zusammengeknüpfte Hemd ein wenig theilt, eine goldene Kette hineinsinkt. Aber wer war es? Die Frau die Chigi auf das Gerüst seines Gartenhauses brachte, oder die, der Raphael's Diener Baviera zu besonderem Dienste beigeordnet war, oder die, die bei seinem Tode bei ihm im Hause war? „Fu Rafaello persona molto amorosa, sagt Vasari, ed affezionata alle donne, e di continuo presto ai servigi loro“, Vasari kann so geschrieben haben, weil ihm viele lügenhafte Klatschgeschichten im Sinne lagen, die er leider glaubte, es kann aber auch die Wahrheit gewesen sein. Niemand ist in der Lage, darüber zu entscheiden.

Entbehren wir aber wirklich so viel? Ist es durchaus nothwendig, über Raphael's Verhältnisse zu den Frauen, die er liebte, bürgerlich genaue Auskunft zu besitzen? Angenommen es würden uns gegen Einbuße der Sonette die sichersten Nachrichten angeboten: Namen der Geliebten, Vaternamen, Geburtsort und Tag, ja Tag und Stunde durch Documente nachgewiesen, wo Raphael die Frau oder das Mädchen zuerst gesehen die er liebte — nützte das zu tieferer Erkenntniß seines Charakters? Stände er uns näher dann als nun, da Niemand weiß, was in jener Nacht geheimnißvoll in seine Arme sich

drängte, und wer jenes junge Geschöpf gewesen ist, das uns aus dem Gemälde des Palastes Barberini mit so glühenden Augen anblickt?

Es giebt geheime Erlebnisse, die zu wissen wichtig, und die zu entdecken fruchtbar ist. Wenn wir lesen wie Alcibiades, als Flüchtling in Sparta aufgenommen, dort die Gemahlin des Königs verführt, so fällt ein neues Licht auf den Charakter dieses grandiosen Abenteurers. Wenn wir finden daß Michelangelo niemals glücklich geliebt hat, wenn wir aus Goethe's eigener Erzählung von den Frauen lesen, die ihn eine nach der anderen fesseln ohne ihn zu halten: die Art wie er sich losmacht, ist ein Theil seiner Entwickelung. Diese Verhältnisse aber auf den genauen Thatbestand reduciren zu wollen, wäre selbst bei den ungemeinen Actenstücken, die aus Goethe etwa hierfür zu Gebote ständen, ein unglückliches Unternehmen das mit der wahren Geschichtsforschung nichts zu thun hat. Und so finde ich, für Raphael genügt das Vorhandensein dieser Sonette. Sie sagen soviel, daß alles Hinzukommende Nebensache wäre. Es haben in neuerer Zeit wenig Männer in Italien gelebt, deren Schicksal uns so sehr bewegte als das Leopardi's. Nun wohl, es liegen Bände voll Briefe vor, die er mit Freunden, Geschwistern und Eltern gewechselt hat. Tag für Tag verfolgen wir was er ersehnte und entbehrte, sehen ihn sich verzehren, und verfolgen seine Kämpfe bis zum Unterliegen. Was aber blieb mir zuletzt, nachdem alles durchlesen war? — Leopardi's Gestalt stand unklar, schmerzlich verzerrt und wie stückweise wieder grell beleuchtet vor mir, ein Gemisch unzähliger trauriger Momente als die Hülle seiner Seele, und suchte ich einzeln zusammen was mich wahrhaft bewegte, den eigentlichen Inhalt seines Daseins, die Dörner die ihn zu Tode stachen, so waren es wenige Dinge, bei denen es auf Ort und Datum

eben nicht ankam und die sich auf ein paar Seiten drängen ließen. Und sehe ich in seine Verse hinein, so verschwindet selbst das als unnöthig, denn diese athmen seine Seele aus wie schwere Seufzer und erzählen mehr als alle Briefe vermochten. Er besingt den Tod eines jungen Mädchens, das er liebte und das hinstarb ehe es noch völlig erblüht war. Sie erscheint ihm im Traum und redet mit ihm. Actenstöße über Herkunft, Leben und Krankheit dieses Kindes würden nicht einen einzigen Gedanken verrathen von dem was seine Verse so völlig aussprechen. Alles persönlich Zufällige beim Menschen, das nicht ein geistig nothwendiger Theil seiner Existenz war, fällt ab wie todtes Laub das kein Frühling wieder ergrünen macht. Nur die Mittheilung erweckt eine Vorstellung vom wahren Wesen eines Menschen, welcher der menschliche Geist die Kraft dazu beilegt. Berichte und Merkmale giebt es freilich die das entbehren zu können scheinen, factische Dinge welche die Neugier so stark reizen, daß im Moment des Empfangens ein täuschender Schein von Befriedigung eintritt, bald aber erkennt man ihre Leerheit und wendet sich kalt ab. Man will, wenn man von großen Menschen liest, Worte mit einem Anfluge dichterischer Kraft empfangen, die sein Bild in uns aufsteigen lassen in Wahrheit.

In diesem Sinne läßt sich sagen, es sei unmöglich bei dem stehen zu bleiben was überliefert worden ist. Wo zu viel Detail erhalten blieb, schüttelt man das Uebermaaß ab, hält sich an eine kleine Anzahl Hauptdaten und bildet mit ihrer Hülfe frei schaffend die neue Gestalt; wo wenig überliefert wurde, verbinden sich diese Punkte untereinander ohne daß wir das Eintreten dieser Verbindung zu verhindern vermöchten. Ich stehe vor dem Gemälde im Palaste Barberini: ich lasse meine Augen über das reizende Bildniß hingleiten. Der Blick, der

Zug der Lippen, das momentan Naive der Stellung: Alles erzählt. Unwillkürlich erinnere ich mich der Gedichte. Ohne bei mir anzufragen ob sie dürfe, läßt die schaffende Phantasie mich diese Frau erblicken, wie sie Nachts zu ihm schleicht, wie er sie staunend erblickt zuerst, wie sie endlich sich von ihm losmacht. Ich sehe sie an seinem Krankenlager sitzen. Irgend Jemand hat berichtet, sie habe sich verzweiflungsvoll in den Leichenzug gestürzt; ohne Zweifel eine Erfindung, aber ausgesprochen einmal und darum, falsch oder wahr, dennoch in der Phantasie haftend. Immer und immer werden diese Märchen wieder auftauchen, so lange vielleicht bis man endlich überzeugt sein wird, sie waren unzweifelhafte Wahrheit. Es giebt Mittheilungen die in Jedem eine Art zauberhafter Productionskraft erwecken. Schließen die wenigen Strophen der Sappho, die uns noch übrig sind, nicht einen Abgrund von Sehnsucht auf, als hätten wir ein langes Gedicht empfangen, das von Leiden und Verzweiflung erzählte? Wir sehen sie vom Felsen in das nächtige Meer hinabsehen. Und so bei Raphael, wir sehen die weißen Arme die zu einer Kette um seinen Hals wurden, es überströmt uns mit Bildern und Gedanken. Wer verlangte nach Namen und Zeitbestimmung, wenn er das empfindet? Ja, dies Nichtwissen bei dem Bilde eben und bei den Gedichten ist wie ein Reiz mehr der Raphael's Leben umwebt, und wer hier sichere Daten herbeibrächte, würde, auch wenn es Niemand zugestände, eher vielleicht einen Raub begehen als eine Bereicherung eintreten lassen. Was wir haben genügt. Raphael ist uns bekannt genug, die Geschichte seines Herzens bedarf keiner Aufklärung.

Ich breche hier ab. Zu sprechen wäre noch über zwei Vorwürfe: über Raphael als Historiographen Giulio II. und Leo X. deren beider politische Thaten er in seinen Gemälden der vati-

canischen Zimmer durch allegorische Darstellungen verherrlichte, ein Capitel das Passavant mehr als oberflächlich abgethan hat; sodann über Raphael's Nachahmer und das Verhältniß des 16., 17. und 18. Jahrhunderts zu seinen Werken: die im Laufe der von seinem Tode bis zu unseren Zeiten verflossenen Tage laut gewordenen Urtheile über ihn, sowie die Betrachtung der Art, wie die innerhalb dieses Raumes arbeitenden großen Künstler sich zu ihm gesellt, ist wichtig genug um eingehende Untersuchung der Mühe werth erscheinen zu lassen. Passavant läßt das so gut wie unberührt. Ein flüchtiger Blick würde jedoch nicht genügen: bleibe darum die genauere Behandlung einstweilen vorbehalten.

Der Verfall der Kunst in Italien.

Carlo Saraceni. Ein Vorschlag an Regierungen und Kunstfreunde.

Wenn Jemand mit der Behauptung aufträte: die bildende Kunst sei nur in ihren vollkommensten Werken der Betrachtung würdig, zurückgewiesen müsse werden was nicht nach dem höchsten Maaßstab gemessen genügend erscheine, Mittelgut habe keinen Anspruch, weder auf Berücksichtigung noch auf den Platz nur den es einnehme, — so ließe sich das vertheidigen, und was für die innere Wahrheit, ja sogar Nützlichkeit solcher Exclusivität spräche, wäre der Reichthum der durch die unabgesetzte Arbeit von Jahrtausenden angesammelten Kunstwerke ersten Ranges, die in ihrer Fülle das weniger Vortreffliche in der That als unnöthig, ja beinahe als beseitigt zu wünschen, erscheinen lassen könnten.

Und wer weitergehend nun auch das aufstellte: der sich bildende Künstler oder Kunstfreund sei ausschließlich auf diese höchsten Productionen der Kunst zu verweisen, aus deren stets erneutem Studium, das unendlich sei, einzig und allein Wachsthum der eigenen Kraft gezogen werden könne, der würde nur eine natürliche Folgerung zu ziehen scheinen, für deren Richtigkeit vieles zu sagen wäre. Um einen bedeutenden Namen zu nennen: Carstens ging von solchen Principien aus. Und zwar nicht weil er in blinden Schulideen befangen oder durch einseitige Speculation darauf geführt worden war; sondern einem Instincte folgend, der ihn diese Richtung einzuschlagen nöthigte, gab er sich ihnen hin und arbeitete in ihrem Geiste.

Indessen Carstens starb jung, und der Zweifel ist erlaubt, ob selbst er, der mit schleswig-holsteinischer Hartnäckigkeit seinen Standpunkt festhielt, bei zunehmenden Jahren auf ihm hätte aushalten können. Denn — und dies setze ich jenen Sätzen als etwas entgegen, worauf ich meinerseits bestehen möchte — auf die Länge wird kein richtig gefügter Geist in den Grenzen solcher Ausschließlichkeit sich innehalten können, und — vorausgesetzt natürlich, daß er an einem Orte lebt, wo sich Kunstwerke aller Art seinen Augen bieten — die Neugier muß sich regen, auf welchen Vorstufen die Kunst sich dem entgegenstei-gerte, was endlich als die Blüthe zur Erscheinung kam. Im Anblick der Rose erhält die Knospe geheimnißvolleren Inhalt, und in der Erwartung der Knospe gilt der erste grüne Frühlingsausbruch am Stock als erfreuliches, Erwartung erregendes Zeichen. Es ist unmöglich, Raphael zu studiren ohne auf Perugino zurückzugehen und auf alle die anderen deren Keime in ihm zum Blühen kamen. Und zugleich, es ist unmöglich gewesen für Raphael selbst, fortzuschreiten ohne von Perugino auf Masaccio und die Antike zurückzugehen, nnd dann von diesen zu Lionardo, Michelangelo und Giovan Bellin oder Tizian wiederansteigend, die eigene Kraft an den fremden Kräften zu bereichern.

Und so, die Erfahrung muß schließlich durchbrechen, daß diese einzelnen großen Erscheinungen nur im Zusammenhange mit anderen, vor ihnen hervorgebrachten in ihrem ganzen Umfange erkennbar seien. Ist der erste Schritt einmal gethan aus den anfänglichen engen Grenzen heraus, so zeigen sich nach allen Seiten hin die Pfade die zu neuen Ansichten führen. Unglaublich verästelt sind die Canäle, aus deren Gewässer die großen Ströme ihr Bette füllten. Wie klein und dunkel ist zuweilen die Arbeit, die durch die Hand eines nachahmenden gro-

ßen Genies als großes und berühmtes Werk zum zweiten Male geschaffen ward. Es kann der Mühe nicht unwerth erscheinen, dem nachzugehen. Ganze Reihen von Kunstwerken geringeren Ranges erhalten, so betrachtet, mit einem Schlage das Recht zu existiren und untersucht zu werden. Immer wichtiger jedes von ihnen, jemehr es an seiner Stelle als erkennbarer Uebergang dasteht. Das erquickende Gefühl kann nicht ausbleiben, mit dem überall und so auch hier das Anwachsen zur Vollendung in immer deutlicheren Spuren verfolgbar wird. Die rohesten Anfänge werden zuletzt mit Liebe aufgespürt und ihre Entdeckung wichtig und belehrend werden; denn immer klarer muß die Erkenntniß sich einstellen, wie sehr, bei rückwärtsgewandter Betrachtung der sich langsam entwickelnden Kunstthätigkeit, die großen Werke, von denen man ausging, gewinnen und wie sie zugleich verständlicher werden.

Dürfte diesen Ausführungen indessen die allgemeine Zustimmung kaum fehlen, ganz anders stellt sich das Verhältniß, sobald bei der Betrachtung der Kunst die großen Meister nicht mehr in Anschlag kommen; höchst ungünstig denjenigen, welche, nachdem die Heroen das Ihrige gethan, in späteren Zeiten als deren Nachahmer, oft höchst talentvolle, ja geniale, stets dennoch aber minder begabte Männer, nichts in sich zu tragen scheinen, was mit sich aufdringender Nothwendigkeit die Aufmerksamkeit fesselte. Man bezeichnet ihre Producte in ihrer Gesammtheit mit dem Namen des Verfalls. Nur ein Herabsteigen macht sich hier fühlbar. Keine Zukunft, der sie vorangehen, lockt zu ihnen hin. - Nichts stellen sie in Aussicht als nur einen Zuwachs an Armuth, die um so empfindlicher wirkt, als sie, wenn auch oft mit bedeutender Geschicklichkeit versteckt, öfter noch in absichtlicher Rohheit sogar zu Tage tritt.

Ist heute schlichtweg von „Verfall" die Rede, so pflegt

die Thätigkeit der italienischen Meister nach den Zeiten Raphael's, Michelangelo's und Tizian's darunter verstanden zu werden. Ihre Werke tragen fast durchweg die Nachahmung so deutlich zur Schau, daß nur darüber gestritten werden kann, wer nachgeahmt worden sei. Es sind großartig gedachte und kühn ausgeführte Arbeiten darunter, Sachen die uns mit Staunen erfüllen, wie diese denn in allen Jahrhunderten bis auf das unsere herab geschaffen worden sind; Eins aber mangelt ihnen sämmtlich: das harmonische Gleichgewicht zwischen den Mitteln und der dargestellten Idee, das den Arbeiten der älteren Meister jenen unergründlichen Reiz verleiht. Und auch die Eigenschaft ist den Werken des Verfalls gemeinsam, daß sie, sehr anziehend zuweilen bei der ersten Bekanntschaft, gradweise verlieren, bis sie am Ende gleichgültig lassen. Gerade das Gegentheil vom Eindrucke der ächten Schöpfungen der vorhergehenden Tage, die, jemehr wir uns in sie versenken, um so räthselhafter an Tiefe des Gedankens, an Schönheit der Form und Farbe zu gewinnen scheinen.

Welchen Werth nun haben die Werke des Verfalls? Theoretisch gar keinen. Es ließe sich das auf's schärffste durchführen. Stellen wir die Frage aber so: wenn ein Kunstfreund trotz ihrer Werthlosigkeit sich der ernsthaften Beschäftigung mit ihnen widmete, womit würde er die Nützlichkeit dieses Studiums vertheidigen?

Es giebt eine Anschauung der Dinge und Erscheinungen, der zufolge alles Vorhandene und alles sich Ereignende, jedes für sich, als nothwendige Thatsache betrachtet wird. Auf die Geschichte der Menschheit angewandt, zeigt sich uns von diesem Gesichtspunkte aus gesehen jeder Mensch als ein unentbehrliches Mitglied einer ungeheuren Gesellschaft und jede That als eine nothwendige Manifestation des in ihr wirkenden Geistes. Wol-

len wir nicht blos schaffen und genießen was schön ist, (was eher ein Theil der Götter schiene), sondern kennen lernen was gethan worden ist, (was wenn auch der traurigere doch der menschlichere Theil ist), so verschwinden die unterscheidenden Merkmale der Erscheinungen. Alle sind bedeutend und der Betrachtung würdig. Es kommt jetzt nur darauf an, die Wege zu ererkennen die gegangen worden sind ehe wir kamen. Mögen es große Straßen oder versteckte Pfade sein und führen wohin sie wollen. Die Jahrhunderte erhalten so gleiche Wichtigkeit. Wie die Geologie nach der Beschaffenheit des Bodens forscht ohne Gedanken zunächst an dessen landschaftliche Schönheit oder seinen Werth für den Landbau, sondern wie sie nur das erkennen will was da ist und die Art und Weise seiner Veränderungen, so nimmt die Wissenschaft welche die Kunst als einen Theil der allgemeinen geistigen Arbeit in's Auge faßt, einen unparteiischeren Stand ein als die bloße Liebhaberei, die nur die Wünsche eines idealdenkenden aber trotzdem in sich beschränkten Einzelnen zu befriedigen sucht, und es gewinnt von diesem höchsten Gesichtspunkte aus auch der Verfall der Kunst Werth und inhaltreiche Bedeutung. Während hier das Meer die Länder anfrißt, weicht es dort zurück und neue Felder tauchen auf. In Italien sinkt die Kunst, in den Niederlanden erhebt sie sich, auch hier geht es wieder abwärts, um in Italien scheinbar auf's neue zu steigen, und so halten sich die Dinge, bis die französische Revolution Allem ein Ende macht. Was wir heute haben beruht ganz auf dem damals neu Entstehenden. Was erreicht worden ist und was nicht, fühlen wir. Den wahren Verlauf der Erscheinungen aber kennt Keiner, den Grund warum heute mit so vergeblicher Anstrengung oft gearbeitet wird und die Künstler sich in falscher Stellung und durch eine ungewisse Ahnung, es fehle irgendwo, beunruhigt fühlen. Alle andere

Zweige geistiger Thätigkeit blühen heute und empfinden sich in saftkräftigem Zusammenhange mit dem großen Baume des allgemeinen Lebens und Arbeitens, nur die bildende Kunst nicht. Warum? Ich glaube es ließe sich eine Antwort darauf geben, wenn die Geschichte des Verfalls der Kunst durchdringender bearbeitet worden wäre, und der wahre Weg, den sie langsam abwärts einschlug, enthüllter vor unseren Augen läge.

Ich bin der Ueberzeugung, wollte Jemand diese Geschichte des Verfalls schreiben, eine Unternehmung zu der im weitesten Maaßstabe bereits vorgearbeitet worden ist, zu deren glücklicher und fruchtbringender Vollendung aber es einer Höhe geschichtlicher Anschauung bedürfte, die durch bloße Kenntniß des Materials, auch die umfangreichste, nicht ersetzt werden kann*); er würde ein Werk thun, das den unnatürlichen Zustand des heutigen Künstlerthums besser heilte als andere Medicinen, deren hauptsächlichster Bestandtheil immer doch nur zu bewilligende Staatsgelder sein sollen. Der Staat ist hier für's Erste so gut wie machtlos. Nur indirect kann er helfen, nicht durch Bestellungen sondern durch richtig geleitete Sammlungen und Verbreitung der Kenntnisse, die zu richtiger Benutzung derselben hinleiten. Die Hauptsache aber fällt dem Schriftsteller anheim: die Einwurzelung und Verbreitung des Gefühls, daß, wie überall so auch in der bildenden Kunst, ohne Studium des in den vorhergehenden Zeiten Geschaffenen nichts Neues lebenskräftig hervorgebracht werden könne. Denn Niemand, und wäre er von der Natur mit den größten Hülfsmitteln ausgestattet, hat zu irgend einer Zeit auf irgend einem Felde etwas Tüchtiges zu

---

*) Dies ist der Grund, weshalb auch die Göthe's Buch über Winckelmann angehängte Geschichte des Verfalls nicht mehr ausreicht, so vortrefflich sonst diese wenig gekannten Blätter abgefaßt sind.

leisten vermocht, der nicht den Boden genau kannte auf dem er stand, und den Punkt wußte von dem aus er weiter wollte. Er muß wissen was vor ihm nicht nur vollbracht, sondern auch was versucht wurde, er muß aus eigener Anschauung die Mittel kennen mit denen man es versuchte, und die Umstände welche je nachdem Erfolg oder Mißlingen herbeiführten. Jemehr die Welt in den Jahren vorrückt, je mehr häuft sich das Geschehende. Ein großer Künstler von heute hat ganz andere Berge zu überwältigen, als einer der einige hundert Jahre früher kam. Deshalb eben sind literarische Arbeiten so nothwendig, welche diese Mühe erleichtern. Große leitende Gedanken müssen gefunden und mitgetheilt werden. Es genügt nicht mehr nur zu sammeln, es muß gesagt werden wie das Gesammelte zu benutzen sei. Der Mangel dieser Unterweisung ist es, der den Grund so vieler Verwirrung bildet. Ein Liebhaber kann sich mit herumirrender Neigung wenden wohin er will. Ein Mann, der der Kunst nur einen Zuwachs ästhetischer Bildung verdanken will, kann sich auf ihre Blüthezeit beschränken. Ein Geschichtsforscher wird, von ihrer Glanzperiode ausschreitend, lieber nach den Quellen aufwärts zurückgehen (denn für die Epochen des Verfalls der Kunst liegen Proben geistiger Thätigkeit auf anderen Gebieten vor, welche den Inhalt dieser Jahre besser kennen lehren), ein Künstler von heute aber muß die Zeiten des Verfalls kennen, denn sie bilden von ihm aus zu den Meistern der Blüthe die Verbindung, und indem sie ihm zeigen was gethan worden ist vom Tode Tizian's bis auf den heutigen Tag, zeigen sie ihm die eigene Stelle auf der er steht und von der er vorwärts möchte.

Bis zu der Zeit nun, wo dieses Buch erscheint, wird sich jeder den zukünftigen unbekannten Autor desselben gewiß zu Danke verpflichten, der die Vorarbeiten dazu vermehren hilft,

und dies beabsichtigt der vorliegende Aufsatz. Auf einen Meister aus der Zeit des Verfalls möchte ich aufmerksam machen, von dem ich, wenn ich die persönliche Erfahrung allein reden lassen dürfte, behaupten könnte, daß er völlig unbekannt sei. Man findet seinen Namen in den Künstlerlexiken und Kunstgeschichten, begegnet aber bin ich noch Niemandem der sich von seinen Werken gesehen zu haben erinnern wollte. Auch glaube ich behaupten zu dürfen daß seine sämmtlichen Arbeiten noch niemals als die Thätigkeit eines Charakters welcher Theilnahme verdient in Betracht gezogen worden sind. Sein Name ist Carlo Saraceni; sein Meister Caravaggio; der Ort wo er zumeist malte, Rom; wo er geboren wurde (1585) und wo er starb (1625) Venedig; daher er denn auch als Carlo Veneziano aufgeführt wird. Nächst Rom besitzen von seinen Gemälden Venedig, Wien, Berlin, München, Hannover und England.

Saraceni ist kein Meister ersten Ranges, seine Laufbahn war keine glänzende, seine Wirksamkeit ohne sichtbare Erfolge. Allein die Verhältnisse sind wichtig, unter deren Einfluß er arbeitete, und dies ist der Grund weshalb es nicht genügt, einfach auf ihn hinzuweisen. Ueber ihn selbst ist wenig zu sagen; mehr über die Dinge und die Leute um ihn her, über das was ihn förderte und was ihn zurückhielt.

Es wäre eine falsche Auffassung, das Sinken der italienischen Kunst nach dem Tode Lionardo's, Raphael's, Corregio's, Michelangelo's und Tizian's deshalb für eine Nothwendigkeit zu erklären, weil in diesen fünfen (und einigen anderen die bekannt sind) die Kunst sich erschöpft hätte. Was Michelangelo anlangt, so haben die Griechen und Römer herrlicher gebaut als er, und seinen Sculpturen hat er die lichte Schönheit der griechischen selten zu verleihen gewußt. Von den anderen aber

besaß jeder Einzelne Vieles was dem Anderen fehlte: warum hätte nicht Einer kommen sollen der noch mehr konnte als sie alle zusammen? Wer will sagen, daß die Schöpferkraft der Natur beschränkt sei im Hervorbringen großer Menschen? Genies hätten auftreten können, durch jener Meister Arbeiten gleich auf eine hohe Stufe gehoben, und Werke schaffend die Alles übertrafen was vor ihnen zu Stande gebracht worden war. Deshalb, wenn ich sage, zu der Zeit wo das neue Jahrhundert begann, mußten die Künste sinken, so soll das bedeuten: wäre in jenen Tagen ein Genie sogar geboren worden wie ich es als möglich im Willen der Natur andeutete, es hätte sich nicht entfalten können weil die Macht der Verhältnisse es nicht aufkommen ließ.

Die Geschicke Italiens hätten sich anders gestalten müssen um das zu erlauben. Wäre das damalige Rom, statt einer isolirten Stadt von 40,000 Menschen, ein nach allen Seiten leicht zu erreichender Platz gewesen, wo das zwanzig- oder funfzigfache zusammenlebte, wie heute in Paris und London, hätte von diesem Rom aus ein weltlicher Fürst die damals so hoch stehende italienische Cultur in das übrige, so dunkel daliegende Europa getragen, daß sie, wie die griechische im Gefolge Alexanders Asien, so die Welt überflogen hätte, oder wäre um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts nur soviel erreicht worden, daß ein weltlicher Fürst nichts als Italien als ein einziges Land besessen, es hätten in diesem Reiche und diesem Rom noch eine Menge großer Meister, einer uneingeschränkt durch den anderen sich erheben können. Es darf nicht außer Acht gelassen werden, wie menschenarm damals die Länder waren, gegen heute sowohl als im Vergleiche zu den Zeiten in denen im Leben der antiken Völker die Blüthe der Kunst eintrat. Nicht als ob die Menschenmassen die Kunst geschaffen,

wohl aber daß sie ihr, nachdem sie einmal zur Blüthe gekommen, die Nahrung zuzuführen im Stande waren, deren sie bedarf und die ihr selbst in Italien niemals eigentlich gereicht worden ist. Alle italienische Kunst beruhte auf Rom, Florenz und Venedig, mit Bevölkerungen von 40,000, 100,000 und 200,000 Einwohnern, als Maximum berechnet. Rom ward 1527 gründlich ruinirt; als es sich wieder hob, trat der unselige Zwang der Kirche bald so furchtbar ein, daß von geistiger Regung nichts zurückblieb was selbständig außer der Kirche gewesen wäre. Florenz ward 1530 gebrochen und geistig vernichtet. Venedig war um dieselbe Zeit bereits seiner alten Größe beraubt. Reichthum und Macht, die als frische Quellen vorher gesprudelt, versiegten, langsam aber in sicherer Abnahme; es ist bekannt, zu welcher Nichtigkeit das Land im siebzehnten Jahrhundert herabsank. Ohne das Gefühl einer innerlich wachsenden Kraft aber und eines heiteren Glaubens an diese Kraft ist keine Blüthe der Kunst möglich. Nichts zeigt mit so peinlicher Genauigkeit den allgemeinen Zustand eines Volkes als seine Künstler ihn zeigen. Sie müssen an sich glauben und sich etwas zutrauen wenn sie etwas schaffen sollen. Cicero sagt, er sei noch keinem Dichter begegnet, der sich nicht für besser gehalten als die Uebrigen: nationale Kunstthätigkeit ist wie das Dichten eines ganzen Volkes: es muß übermüthig beinahe sich erhoben fühlen über die andern um in den rechten Zug zu kommen, es wird verstummen sobald dieser Uebermuth ihm abhanden kommt.

Indessen es war kein plötzlicher Sturz, durch den Italien von seiner Höhe herabgerissen wurde. Die Erinnerung der Größe und eine gewisse Würde, ja sogar das Gefühl der Ueberlegenheit blieb, da man sich immer noch zahlreicher Vortheile bewußt bleiben durfte. Ein alter vornehmer Mann kann um

alles beraubt werden was zu verlieren ist menschlicherweise: seine Erfahrungen, sein Auftreten und seinen Stolz muß man ihm lassen. Die Italiener standen so den Bewohnern des übrigen Europas gegenüber. Sie sahen noch vor weniger als hundert Jahren die anderen Völker als Barbaren an, ja heute noch theilt man in Rom die Welt in Rom und Nicht=Rom, welches letzteres alles in dem einen Worte fuori, draußen, zusammengefaßt wird. Im siebzehnten Jahrhundert aber warde das Hinschwinden der Keimkraft für alle geistige Thätigkeit mit solcher Geschicklichkeit versteckt von den Italienern, daß sie selber, in vollem Heruntersteigen begriffen, die Täuschung höheren Aufklimmens sogar und zunehmender höherer Entwickelung sich vorzuschmeicheln im Stande waren, und daß, indem in der bildenden Kunst die geschicktesten Meister sich drängten und durch die Vergrößerung des allgemeinen Marktes in immer zunehmendem Maaße producirt ward, wobei zugleich die für die Arbeiten bezahlten Preise stiegen, die Frage nach dem inneren Gehalte der italienischen Gemälde und Sculpturen, von denen das eigene Land und Deutschland und Frankreich überströmten, kaum noch aufgeworfen wurde.

Was den ächten Gehalt einer Arbeit anlangt, so darf überhaupt als Erfahrungssatz angenommen werden, daß er immer erst nach deren jahrelangem Bestehen richtig erkannt wird. In sehr vielen Fällen setzt ihn das Publicum bei Werken die ganz ohne Gehalt sind, im höchsten Grade voraus. Glänzende Oberflächlichkeit thut bei der überraschten Gesellschaft ganz dieselbe Wirkung wie das ächteste edle Metall, meistens sogar noch sicherere als dieses, und kein widersprechendes Urtheil selbst von anerkannten Autoritäten, kein Vergleich mit als unbestritten gut anerkannten Werken, kein Aufdecken sogar der gemeinsten Mittel, durch welche der Effect erzielt worden ist, sind im Stande

während der Dauer dieser ersten Bezauberung das allgemeine Urtheil umzustimmen. Und so erblicken wir in Italien bis zur französischen Revolution eine Succession glänzender Meister, die in ihren äußerlichen Erfolgen nicht nur hinter denen Raphael's und der Anderen nicht zurückstanden, sondern sie weit übertrafen. Keiner von jenen hat die Ehren erlebt welche Bernini erntete, oder die, vor hundert Jahren erst, Mengs zu Theil geworden sind, dessen Arbeiten Winckelmann mit denen Raphael's verglich und zwar nicht zum Vortheil des letzteren. Heute begreifen wir das kaum, aber es beweist wie stark die Strömung nach Jahrhunderten noch war, die von den großen Meistern ausging, und zugleich, wie völlig sie heute versiegt ist.

Das was ich so als die große Strömung bezeichne, ist ein bisher viel zu gering angeschlagenes Moment in der Kunstgeschichte. Gewinnt irgend etwas durch künstlerische Production Hervorgebrachtes (ich muß mich einstweilen so allgemein ausdrücken) eine gewisse Höhe, einen gewissen Umfang, so übt es eine Art betäubender Kraft aus und zwingt das Urtheil der Menschen sich ihm zu unterwerfen. Ich habe es an mir selbst beobachtet. Als ich zuerst in Florenz war und Woche auf Woche nur in Gesellschaft der Florentiner Meister des fünfzehnten Jahrhunderts lebte, erfüllte mich die naive Reinheit ihres Wirkens bald so sehr, daß mir sogar Raphael's und Michelangelo's römische Thätigkeit als eine Art Verfall, als ein Abweichen von der natürlichen Wahrheit und Simplicität erschien.

Als ich dann später die Werke dieser Beiden in Rom gründlicher kennen lernte, schienen sie mir das allein Bedeutende, und alles Andere, Correggio, Tizian und selbst Lionardo nicht ausgenommen, untergeordnet und entbehrlich zu sein.

In der Folge nun aber nach Rom zurückkehrend und die

Beschäftigung mit Raphael und Michelangelo als etwas Abgeschlossenes betrachtend, da es doch unmöglich ist, auch bei'm Schönsten, ununterbrochen genießend oder forschend an ein und derselben Stelle auszuharren und das Uebrige als trübe und dunkel zu übersehen, trat mir die Thätigkeit der Meister des Verfalls in ihrem gewaltigen Umfange entgegen und entfaltete einen Reiz der Neuheit, dem ich mich nicht verschließen konnte.

Rom wie es heute dasteht ist eine Schöpfung ihrer Anstrengungen. Das antike Rom schwebt über dem jetzigen wie ein durchsichtiger Schatten, wie ein unbestimmter Traum der Phantasie dem nur geringe Reste Inhalt geben. Das Rom Raphael's und Michelangelo's ist schon sichtbarer. Kirchen, Paläste und Thore stehen da die sie bauten, Statuen und Bilder die sie aufstellten, meißelten und malten. Den eigentlichen Stempel aber trägt die Stadt durch die Hand ihrer Nachfolger, der Maler und Architekten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Wenig Paläste und Kirchen blieben unberührt von der kolossalen Uebertünchung moderner Formen, mit der Alles damals überkleidet wurde. Ungeheure Façaden klebte man von Außen, unendliche Malereien im Innern an die Gebäude. In umfangreichstem Maaßstabe wurde damals gearbeitet; um etwas für Roms äußeren Anblick Charakteristisches zu nennen: alle Brunnen, Obelisken und öffentliche Treppen sind aus jenen Zeiten. Die Mehrzahl der kleineren und größeren Kirchen ward neu gebaut, viele Paläste wurden verändert, Thore errichtet, Gärten angelegt, kurz der Stadt die Physiognomie gegeben die sie heute trägt, unverändert nun beinahe dreihundert Jahre lang. Die Thätigkeit der Meister des Verfalls paßt zu diesem Rom, wie die Dürer's und Krafft's zu Nürnberg, die der älteren Florentiner zu Florenz, oder die Malereien von Rubens und dessen Schule zu der prachtvollen Renaissance Frankreichs und der

Niederlande. Hat sich der Geist in eins dieser Elemente versenkt, so hält es ihn gefangen eine Zeit lang, und nicht mit Unrecht. Denn hat man erst einmal begonnen, eine Erscheinung ernsthaft zum Gegenstande des Studiums zu machen, so wird sie dadurch berechtigt zu sein was sie ist, so und nicht anders; der Gegensatz selbst des Vortrefflichsten schadet ihr nicht mehr, und der gute Wille, sich an dem zu erfreuen was Erfreuliches in ihr liegt, empfängt trotz Allem seine Befriedigung.

Einmal so versöhnt mit dem Verfalle der Kunst als historischem Elemente, das seinen Platz behauptet, entdecken wir nun daß die Werke des Verfalls oft von der innigsten Wahrheit beseelt sind. Das Verhältniß zur Natur ließ sich den Künstlern nicht nehmen. Kein geistiger noch politischer Druck konnte sie verhindern, ein Kind, ein heranblühendes Mädchen, eine schöne Frau, einen Mann charakteristisch hinzustellen, sei es auch, dem Anscheine nach, als Nebenarbeit. Die Erbschaft an technischen Hülfsmitteln, die ihnen von ihren großen Vorgängern hinterlassen worden war, kam hier zu Gute. Dieselben Meister, welche kalte, unnatürliche, manierirte Gemälde schafften im Dienste des großen Publicums, haben warme, naive, natürliche Portraits und Genrestücke gearbeitet, die man mit innigem Vergnügen ansieht.

Nehmen wir Guido Reni. Wo er ideale, christliche sowohl als mythologische Staatsactionen ausbreitet, ist er meistens kalt und oberflächlich, im letzteren Falle glatt und elegant. Seine berühmte Speranza in Rom, ein mit verschwimmenden Blicken emporhimmelndes Wesen, läßt uns im Herzen eben so unberührt als sein noch berühmterer Erzengel Michael im Kapuzinerkloster ebendort. Man möchte diesen einen Apoll in der Officiersuniform eines Heiligen nennen; man sieht ihn, findet

ihn scharmant und geht, um kein Gefühl reicher, wieder fort. Dagegen die Beatrice Cenci, mag nun der Name ächt sein oder nicht, welch ein rührendes Antlitz, welch ein Mitgefühl das es uns mitten aus der Seele entlockt. Man hält kaum für möglich daß derselbe Meister diese Werke schuf. Oder Domenichino: seine durch das Lob Poussin's berühmte letzte Communion des heiligen Hieronymus ein höchst geschickt gearbeitetes Gemälde das trotz allen Mitteln kalt läßt, während das Bad der Diana im Palast Borghese, eine Composition ohne eine Spur von Ueppigkeit sondern so recht mit Anmuth und Heiterkeit erdacht und ausgeführt, gewiß als eine angenehme Erinnerung jedem der sie sah gegenwärtig bleiben wird. Und endlich Bernini. Man bekreuzigt sich wenn man ihn nennen hört. „Zopf, Manier, Verfall" schweben auf der Zunge, um ihn mit einem Schlage abzuthun. An die Eselsohren des Bernini erinnert sich Jeder auf der Stelle. Wie anmuthig aber und auch wie großartig hat dieser Meister gebaut, wie seine Schlösser der Landschaft anzupassen verstanden, und seine Säulengänge der Peterskirche. Und welche Portraitbüsten sehen wir in Rom von seiner Hand! Kein Bildhauer heute, der so zu arbeiten verstände; dies kann ohne weiteres ausgesprochen werden, denn unsere Bildhauer gestehen es selbst ein. Und welcher Baumeister denn von heute wüßte eine so großartige, in einem Guß geschaffene Architektur hinzustellen wie er? Und welcher Maler wüßte zu decoriren wie Guido Reni das Casino Rospigliosi mit seiner Aurora, die in der That wie ein Zug rosenrother Morgenwolken uns durch die Seele zieht; oder wie Domenichino, weniger heiter aber mit demselben Schwunge, das Casino in der Villa Ludovisi? Wer den Verfall der Kunst beschriebe, müßte zu ergründen suchen, wie diese Meister über Natur und

Manier gedacht, welchem Zweige ihres Schaffens sie den Vorzug gegeben, welche Kategorie ihrer Bilder sorgfältiger gearbeitet worden ist, und welche sie selbst für ihre besten Werke hielten. Niemand kann uns darüber Auskunft geben, bis zu welchem Grade Bernini sich selbst überblickte. Gewiß die wichtigste Frage bei einem solchen Manne. So viel glaube ich: sie waren sich klarer in dieser Beziehung als man gemeinhin annimmt und arbeiteten gewissenhafter als die große Anzahl und der Umfang ihrer Werke auf den ersten Blick vermuthen lassen sollte.

Niemals war das Verhältniß der Künstler zur Natur aber so beinahe aufgelöst, als zu Rom in den Zeiten welche zunächst auf den Tod Michelangelo's folgten. Es nahm damals die Umgestaltung der Stadt ihren Anfang. Colossale Flächen waren auszufüllen mit Malereien. Raschheit der Ausführung stand als erste Bedingung oben an, und eine Oberflächlichkeit riß ein, daß bald in einer Weise componirt und in Figuren und Farben gewirthschaftet wurde, die wir kaum mehr als künstlerisches Schaffen bezeichnen können. Man hatte sich durch das Studium Raphael's, Michelangelo's und seiner Schüler sowohl, als auch derer welche sich seine Schüler nannten, eine neue Creaturenordnung gebildet, die in bestimmten, wiederkehrenden Körperwendungen, oder Verrenkungen, sich allein zu bewegen fähig waren, wobei eine seltsame Mischung von übertriebener Gelenkigkeit und Steifheit zu gleicher Zeit zum Vorschein kam, und das Publicum war so gewöhnt an diese Wesen daß es sie immer neu bewunderte. Die Paläste Roms weisen dergleichen noch in ziemlicher Anzahl auf, Werke für die es heute schwerlich einen Bewunderer giebt. Von den frühesten byzantinischen Rohheiten bis zum geziertesten Roccocco habe ich specielle Lieb-

haberei an allen Punkten der Kunstentwickelung angetroffen, für diese römischen Malereien aber nirgends je eine Spur von Theilnahme zu entdecken vermocht.

In dieses Treiben nun trat der Maler Michelangelo Caravaggio ein. Im Gefühl, daß furchtbar gelogen werde, wollte er seine Kraft dem hergebrachten Zwange nicht unterwerfen. Ein Originalgenie, wenn irgend sonst dies Wort erlaubt ist, ließ er absolut nichts gelten als directe Nachahmung der Natur. Nichts anderes; keine Muster, keine Regeln, kein Ideal: die Natur, wie sie sich ihm zeigte, suchte er so getreu zu copiren als nur immer möglich. Caravaggio kann nur verstanden werden im Gegensatze zu den Meistern neben denen und gegen die er arbeitete. Sein künstlerisches Schaffen entspricht dem stolzen, unabhängigen Charakter der ihm eigen war. Er sagte: ich stehe hier und kenne mein Handwerk besser als ihr alle. Ich erniedrige mich nicht, euer conventionelles Lächeln, eure hergebrachten Arm- und Beinstellungen und all' die scheinheiligen Gefühle zu malen die im Schwange gehen. Wollt ihr eine heilige Familie, so sollt ihr eine schöne junge Frau, ein Kind und einen alten Mann dazu haben, so wahrhaft, so handgreiflich natürlich wie kein Anderer sie darstellt; mehr aber gebe ich nicht, denn mehr bewegt mich nicht.

Europa ist voll von Caravaggio's Werken. Ich nenne hier nur eins. Die Gallerie Borghese besitzt eine heilige Familie seiner Hand, ein hohes Gemälde mit lebensgroßen, stehenden Figuren. Der Vorgang ist ein allegorischer: Christus zertritt die Sünde in Gestalt einer Schlange. Nichts anderes aber auch als diese Schlange zeigt an daß ein Gegenstand höherer Art gemeint sein könnte. Eine der damaligen Zeit nach modern gekleidete Frau, stehend und recht elegant in der Bewegung, hat ein nacktes Kind vor sich: ein Kind, so gewöhnlich wie

jeder nackt ausgezogene erste beste Junge von der Straße, der mit dem einen Fuße auf eine kleine, höchst natürliche Schlange tritt. Hielte er sie statt dessen in der Hand, so könnte er mit ganz demselben Rechte als junger Hercules figuriren. Indessen es mag in der Luft gelegen haben damals, denn das Gemälde gehört in die Zeiten, in denen Shakespeare seine historischen Personen, mögen sie in ein Jahrhundert gehören in welches sie wollen, nach der neuesten Mode sämmtlich, aber als Figuren auch von lebendiger Wirklichkeit auftreten läßt. Es liegt zwischen Caravaggio und Shakespeare ein Verhältniß der Verwandtschaft vor, das ich hier gern näher ausführen würde wenn mir die nöthigen Daten zur Hand wären. Betrachten wir die Maria auf jenem Bilde: keine Mutter Gottes wie sie uns von Malern und Legendenschreibern nun einmal aufgedrängt worden ist, als Portrait einer vornehmen jungen Frau dagegen ein reizender Anblick. Wie sie, das Kind das vor ihr steht, mit beiden Händen berührend, sich mit dem Oberkörper leise vorneigt; wie die eingeschnürte Brust bei dieser Bewegung durch das feste Kleid etwas zum unbedeckten Hals hinaufgedrängt wird der sich vorstreckt; wie das scharfe, von oben fallende Licht die gesenkten Augenlider beleuchtet und Stirn und Wangen bei tiefen Schatten schön umrundet: nichts als ein Portrait, aber entzückend weil es wahr und schön ist, und mit einer Farbe gemalt, von der einer der Carracci, Caravaggio's Gegner, selbst eingestanden, sie sei wie geriebenes Fleisch und Blut. Das war, Caravaggio hatte Giorgione studirt. Er suchte seine Originalität nicht darin daß er die Anderen ignorirte, sondern er lernte sie aus, und nachdem er wußte was er wissen wollte, schlug er seinen eigenen Weg ein.

Aus dieses Meisters Schule ging Carlo Saraceni hervor. Auch deshalb eine so anziehende Erscheinung, weil er wieder

seine eigenen Wege suchte, im Gegensatze zu den anderen Schülern Caravaggio's die den Meister noch zu überbieten trachteten, wie Spagnoletto oder Honthorst. Sie erreichen ihn in Productivität und stehen da als bekannte Künstler, nicht ohne einen gewissen Ruhm der sie umgiebt, während Saraceni, langsam, liebevoll und bescheiden in seiner Art zu arbeiten, matter ein wenig in der Farbe als sein Meister und lichter in den Schatten, aber mit einer Lieblichkeit zuweilen in der Auffassung, die weder Caravaggio, noch irgend ein anderer seiner Nachfolger besaß, als eine eigenthümliche, auf sich selbst beruhende Natur erscheint. Darin zeigt sich das Aechte und Gesunde der Anschauungsweise Caravaggio's, daß ein Mann wie Saraceni ihn lieben und dennoch unter seinem Einflusse sich frei entwikkeln konnte. In keiner anderen Schule damals wäre ihm das möglich gewesen.

Wie nöthig es aber sei, die Verhältnisse welche sich damals zwischen den verschiedenen Malerschulen bildeten, neu zu untersuchen und darzustellen, ergiebt sich schon daraus, daß Baglioni, der Vasari des siebzehnten Jahrhunderts und Geschichtsschreiber jener römischen Kunstbewegung, ein heftiger Gegner Caravaggio's war. Mit entschiedener Mißgunst behandelt er ihn und berichtet von der Thorheit des Publicums, das sich bestechen lasse; nicht mit den Augen, sondern mit den Ohren sähe, und einen Kopf von der Hand Caravaggio's theurer bezahle als ganze Gemälde anderer Meister. Caravaggio indessen konnte das nichts schaden. Man kennt ihn aus seinen Werken und braucht nicht erst Baglioni nachzulesen um seine Schwächen zu erfahren; Saraceni dagegen kommt schlimmer weg bei dieser Gelegenheit. Hören wir, wie über ihn berichtet wird.

„Carlo Saracino aus Venedig kam unter der Regierung

Clemens' VIII. (1592—1605) nach Rom. Mit einigen Kenntnissen in der Malerei bereits ausgerüstet, trat er bei dem Maler und Bildhauer Camillo Mariani aus Vincenza als Schüler ein und machte in kurzer Zeit die schönsten Fortschritte. Er copirte was Rom an bedeutenden Kunstwerken enthielt, und würde, wenn er in dieser Richtung fortgearbeitet hätte, ein besserer Maler geworden sein.

„Aber er wollte den Caravaggio nachahmen und ließ seine Studien liegen, die einen ausgezeichneten Meister aus ihm gemacht haben würden, wie denn das bei Anderen nicht anders gegangen ist. Seine Malerei hat etwas Schwächliches (Era la sua maniera un poco fiacca), wie seine Arbeiten zeigen. Er malte Verschiedenes für Privatleute, hier in Rom sowohl, als für Fremde.

„Was seine öffentlichen Werke anlangt, so hat er in Chiesa nuova in der vierten Capelle links die Decke in Oel gemalt. In Santa Maria in Equirio eine ganze Capelle in Fresco und das Altargemälde in Oel *). In San Adriano am Campo Vaccino rechter Hand ein Oelgemälde mit dem Stifter des Ordens, dem die Kirche gehört, darauf und vielen anderen Figuren. In Santa Maria della Scala in Trastevere in der zweiten Capelle links ein Oelgemälde: den Tod der heiligen Jungfrau mit vielen Figuren. In Santa Maria di Monserrato hat die dritte Capelle rechts ein Altargemälde in Fresco von seiner Hand: Maria mit dem Kinde, Engel, San Giacomo und viele andere Figuren **). In der Minerva restaurirte er in der Capella del santissimo rosario eine Geißelung Christi in Oel. In San Simone de' Signori Lancelotti hat die erste Capelle

*) Santa Maria in Aquiro. Die Malereien, der „Beschreibung der Stadt Rom" zufolge, noch vorhanden.

**) Nicht mehr zu finden; die Kirche ist neuerdings restaurirt worden.

rechts ein Oelgemälde von seiner Hand, die Jungfrau, Christus und die heilige Anna darstellend. In der Anima, die den Deutschen gehört, malte er in den beiden ersten Capellen neben der kleinen Thüre der Hauptfaçade, in der ersten das Wunder des Bischofs mit dem Fische, in der anderen das Martyrium eines anderen Bischofs, beide in Oel. Im Chore von San Lorenzo in Lucina den heiligen Lorenzo und Joseph in kleinem Maaßstabe zu beiden Seiten der kleinen Kirchenthüren, und in der ersten Capelle links den heiligen Carlo mit anderen Figuren in Oel.

„Es wurde ihm das Gemälde Giulio Romano's in der Anima, das bei einer Ueberschwemmung der Tiber etwas gelitten hatte, zu restauriren gegeben: er überarbeitete es aber in einer Art und Weise daß er es verdarb; wo er darüber kam, blieb keine Spur Giulio Romano's zurück. Alle Maler waren empört darüber, daß er es gewagt auf eine so seltene Arbeit so unverschämt seine Hand zu bringen.

„Zuletzt malte er im Quirinal den großen Saal, gegenüber der Capelle Paul's V., zusammen mit Lanfranco. Was er dabei gethan hat, erkennt man leicht an der schwachen Arbeit heraus.

„Er spielte den Genialen, ging immer nach der französischen Mode, obgleich er weder jemals in Frankreich war noch ein Wort französisch verstand, und mühte sich ab, es dem Michelangelo Caravaggio nachzuthun. Dieser hatte immer einen schwarzen Pudel bei sich, den er „die Krähe" nannte und den er die schönsten Kunststücke machen ließ: Saraceni erschien mit einem ähnlichen Hunde, dem er denselben Namen gab. Es ist eine Lächerlichkeit, so auffallen zu wollen, als hätte das ächte Künstlerthum mit der Art und Weise etwas zu thun, in der man äußerlich auftritt.

„Schließlich ging er nach Venedig zurück, um im Saale des großen Rathes zu malen, machte auch den Anfang, kam aber nicht weit damit: er wurde krank und, da er auf keinen fremden Rath hören sondern sich mit allerlei Elixiren selbst curiren wollte, starb er im vierzigsten Jahre seines Alters. Sein Bildniß haben wir in der römischen Akademie."

So weit Baglioni, der für alles was Spätere über Saraceni geschrieben haben, wie Bellori, Lanzi, Nagler und die übrigen neueren Kunstschriftsteller, einzige Quelle war, ausgenommen nur, daß sie oft, statt auf Baglioni zurückzugehen sich unter einander ausgeschrieben haben.

Ich gestehe daß ich von den bei Baglioni angeführten Kirchengemälden nur zwei genau kenne; außerdem den Saal des Quirinal's. Nur was Saraceni hier gemalt hat gab zu der allgemeinen Bemerkung Veranlassung, er habe gern feiste Eunuchen, Türken mit rasirten Schädeln und prachtvoll venetianisch-orientalischem Costüm angebracht, die sich in vielen Kunstbüchern als das einzige Merkmal des Meisters genannt findet. Man sollte danach glauben, er habe nichts anderes gemalt. Saraceni arbeitete im Quirinal mit Lanfranco zusammen, es war ihnen die Ausmalung der Decke eines ausgedehnten Saales anvertraut, der heute wieder auf das Glänzendste restaurirt, in den Vergoldungen aufgefrischt und mit neuen Möbeln versehen worden ist. Was sie beide zu Stande brachten, obgleich noch rein und bunt in den Farben, hat weder inneren Werth noch sonst irgend Anziehungskraft: die Anordnung der Arbeit aber ist interessant weil sie den Geist der Zeit erkennen läßt.

Ich habe an einem anderen Orte Gelegenheit gehabt, über die Entwickelung der Deckenmalerei zu reden, und zu zeigen wie immer größere Freiheit hier einbrach, deren letzter Erfolg

war, die Decke als den offenen Himmel darzustellen, in dessen Lüften umfangreiche himmlische Dramen sich ereigneten. Der Schule Caravaggio's schien das nicht natürlich genug. Das Einfachste, Hausbackenste war, einen Gang oder eine Gallerie anzunehmen, der die Wände da wo die Decke anstößt umzieht, und diese mit allerlei Leuten zu bevölkern. So sehen wir denn im Saale des Quirinals aus der Höhe herab ringsum allerlei pompöse, fremdartige Gestalten, bald einzeln, bald gruppenweise über eine Balustrade herunterblicken, ein mehr sonderbarer als irgend anziehender Anblick und, wie mir scheint, auf höhere Anordnung von den beiden Schülern Caravaggio's so ausgeführt.

Man muß in die Kirche Santa Maria dell' Anima gehen wenn man Saraceni's beste Werke sehen will. Das erste der Mord eines Bischofs bei einer Christenverfolgung. Ein ehrwürdiger Geistlicher im vollen Ornate, der unter dem Schlage eines Gepanzerten hinter ihm plötzlich zusammenbricht. Wir sehen die Gestalt im Profil; die beiden alten runzligen Hände vorgestreckt, sinkt er in die Knie; vorn überstürzend, aber mehr als wolle er es erst, während das uns zugewendete Antlitz nach rückwärts sich zu wenden und den zu erblicken versucht, von dem der Schlag geführt ward. Meisterhaft ist in dem schmerzlich halb geöffneten Munde das schwere Aufseufzen eines zum Tode Getroffenen und zugleich vergebende Milde ausgedrückt. Die Augen richten sich nach oben; die Hände, die wie im Dunkeln schon zu tasten und zu tappen scheinen, sind mit einer Vortrefflichkeit gemalt und gezeichnet, die uns den Werth dieser auf das Natürliche bis zum Extrem gerichteten Kunst hier im besten Lichte zeigt. Denn was an Händen von denjenigen hervorgebracht zu werden pflegte, denen Caravaggio entgegentrat, ist unglaublich und würde heute in noch höherem Grade auffallen,

wenn die Kunst Hände darzustellen gegenwärtig nicht überhaupt verloren gegangen wäre. Es giebt eine kleine Auswahl von hergebrachten Handstellungen, die man zu Zeiten allerdings von den Malern so natürlich benutzt findet, daß es den Anschein gewinnt als liege hier eine natürliche, persönliche Anschauung vor. Dies ist jedoch, so weit meine Erfahrung reicht, immer nur eine Täuschung gewesen. Nichts wäre lehrreicher, als eine historische Darstellung der Behandlung der Hände. Die verschiedenen Zeiten haben ausgeprägte Eigenthümlichkeiten darin und fast jeder Künstler seine Vorliebe, sowohl für den Wuchs (ob lang und schmal, ob kurz und zierlich, ob stark oder mager, oder breit und voll), als auch für die Verkürzungen die ihm besonders zusagen, und wenn irgendwo Nachahmung bewiesen werden soll, läßt die Zeichnung der Hände sie so sicher erkennen wie irgend ein anderes Merkmal. Saraceni zeigt sich in diesem Betreff auf allen seinen Gemälden als ein ganz vorzüglicher Maler und als durchaus selbständig. Was mich an dem Gemälde aber, von dem die Rede ist, am meisten erstaunt, ist daß es dem Künstler gelang für die ganze Scene überhaupt Mitgefühl zu erregen. Man ist in Rom so gewöhnt daran, Märtyrer unter den ausgesuchtesten Qualen zu erblicken (die meisten aus Saraceni's Jahrhundert), man hat den Todeskampf unter jeder Gestalt so kennen gelernt, vom einfachen Kopfabhacken bis zum Herausthaspeln der Gedärme, daß dergleichen zuletzt als ein hergebrachter Kirchenzierrath gar keine Gedanken mehr erweckt. Caravaggio hat eine Grablegung gemalt, der berühmte große Besitz der Vaticanischen Gallerie: man sieht die trauernde Gestalt darauf in verzweiflungsvolles Wehegeschrei ausbrechen; die Darstellung kann nicht natürlicher sein, dennoch betrachtet man sie ohne innere Bewegung, ich möchte fast sagen man glaube nicht daran, weil dazu schließlich auch noch

das gehörte, daß ein wirkliches Geheul aus dem Bilde heraustöne. Auf Saraceni's Tafel aber haben wir den rührenden Tod eines alten Mannes vor Augen, dessen letzte Seufzer wir zu vernehmen glauben und von dem man wohl denken kann daß ihn eine spätere Zeit als einen mit höheren Kräften erfüllten Heiligen betrachten werde, dem kirchliche Verehrung zu Theil werden müsse.

Ebenso sprechend und anziehend ist das auf der gegenüberliegenden Kirchenwand über einem anderen Altare befindliche Gemälde Saraceni's mit einer Darstellung des Wunders des Heiligen Benno. Der Vorgang an sich ein sehr ruhiger und unbedeutend. Der Heilige nimmt aus dem geöffneten Bauche eines Fisches einen verlorenen Schlüssel heraus. Die Gestalt dessen, der knieend den Fisch trägt, eine vortreffliche Leistung. Es ist ein älterer Mann, Portrait durch und durch, in seinen einfachen Gesichtszügen das Erstaunen, die gesteigerte Frömmigkeit, der Respect vor sich selbst, daß er der Träger des wunderbaren Fisches sei, unschuldig wahr ausgedrückt. Die Malerei ist weniger effectvoll als bei dem anderen Stücke, die Durchführung aber sorgfältiger, und diese Genauigkeit gleichmäßig auf alle Theile des Bildes ausgedehnt. Man erkennt, dem Maler war es darum zu thun sich selbst zu genügen, etwas das für seine Zeiten zu den größten Seltenheiten gehört.

In welcher Zeit diese beiden Werke entstanden, wissen wir nicht. Vielleicht daß in den Archiven der Anima sich darüber Papiere vorfinden, möglicherweise sogar ein wenig Correspondenz, die uns Saraceni's Persönlichkeit näher brächte. Was seine übrigen Kirchengemälde anlangt, die Baglioni aufzählt, so müssen diese theils durch andere ersetzt, theils durch Rauch, Staub, Verblassen oder Uebermalen unscheinbar geworden sein. Aufgefallen ist mir keines. Doch muß ich zugleich bemerken,

daß ich in Rom nicht in der Lage war, den Werken völlig mit der Aufmerksamkeit nachzugehen, deren es bedurft hätte. Von den Gemälden dagegen, welche Baglioni als für Privatleute in und außerhalb Roms gemalt nur im Allgemeinen nennt, war ich im Stande eine Anzahl entweder selbst zu sehen oder doch bis zu einem gewissen Grade genügende Notizen darüber kennen zu lernen.

Ich beginne mit einer durchaus in Caravaggio's Geiste gemalten Figur: eine junge Frau, ganze Gestalt, mit ziemlichem Raume ringsumher, auf einem niedrigen Stühlchen sitzend, und zwar ein wenig im Mittelgrunde, so daß der Boden vor ihren Füßen ein gutes Theil sichtbar wird. Sie schläft. Der Kopf ist zur Seite der Schulter zugesunken, sie hat überhaupt eine nach dieser Seite hin übernickende Neigung angenommen. Das Haar im Begriff sich aufzulösen; die Hände im Schooße liegend und sich öffnend wie im Schlafe zu geschehen pflegt; ein Rosenkranz ist den Fingern entfallen; die Augenlider sind leise geröthet, als hätte sie geweint vor dem Einschlafen; auf dem Fußboden vor ihr steht eine Fogliette Wein und liegt zerstreuter Schmuck umher. Eine Magdalena, sagt der Katalog. Ganz der Anschauung Caravaggio's gemäß, dazu aber die damals moderne Tracht eines römischen Bürgermädchens niederen Standes und für mich heute das Ganze nichts, als die Darstellung, wie der Schlummer leise einen Menschen überkommt und völlig von ihm Besitz nimmt. Das Gemälde ist im Palaste Doria befindlich.

Corsini besitzt drei Werke des Meisters. Das erste ein mit geschwungenem Degen dastehender Mann in enganliegender Tracht, ihm zu Füßen ein Enthaupteter. Ein Märtyrer, sagt der Katalog. Das Brustbild sodann eines jungen schönen Mädchens, ganz en face, eine Alte im Hintergrunde: die Eitelkeit.

Leider scheint es übermalt zu sein. Das dritte und beste eine heilige Agathe, im Kataloge dem Lanfranco zugeschrieben. Gewöhnlich wird hier der traurige Moment dargestellt, wo der Henker dieser Heiligen die Brüste abschneidet, Saraceni hat den gewählt, wo der Apostel sie wieder heilt. Die Heilige und der Apostel stehen einander im Profil gegenüber, zwischen sie aber, ein wenig aus dem Hintergrunde kommend, streckt sich in schöner Verkürzung der jugendliche nackte Arm eines Engels hin, dessen Hand das Büchschen hält, aus dem der Apostel die heilende Salbe nimmt. Die Malerei, die zarte Modellirung, überhaupt aber die Erfindung den Engel als dritte Person dazu zu thun, charakterisiren das Bild als Eigenthum Saraceni's, wofür auch der Umstand spricht daß der Beleuchtung wie ein kleiner Zusatz von Kerzenlicht zugemischt zu sein scheint, so daß ein ganz leichter gelblicher Anflug über die Farben fällt. Einige Werke Caravaggio's, wenn ich mich recht erinnere aus seinen früheren Zeiten stammend, haben dieselbe Eigenthümlichkeit, die auch Gemälden des Moses Valentin eigen ist, eines Künstlers der mit Saraceno das Loos theilte jung zu sterben, und dessen Werke etwas Ideales, Anziehendes, Fragenswürdiges an sich haben.

Leider lassen die mangelnden Jahreszahlen und die Abwesenheit irgend welcher Nachrichten über den Gang den Saraceni's Entwickelung genommen, die Beantwortung der Frage, wie er sich zu Caravaggio in der Folge gestellt, fast unmöglich erscheinen. Es giebt Künstler, deren früheste Arbeiten die besten sind, und die, nachdem sie ihr erstes Feuer erschöpft, immer kälter und langweiliger werden, während andere, nachdem sie in ihren Anfängen sich nachahmend und unfrei verhalten, mehr und mehr allmählich aufblühen. Der Umstand zudem, daß ich von Saraceni's Werken kaum die Hälfte selbst gesehen habe,

erschwert eine derartige Untersuchung. Dennoch, ein Anhaltspunkt bietet sich jetzt schon: die Nachricht Baglioni's, daß Saraceni sich in fast excentrischer Hinneigung an Caravaggio angeschlossen. Bringt man dies zusammen mit der Thatsache, daß Caravaggio viele Jahre bevor Saraceni Rom verlassen haben kann selbst von da fortgegangen war in Verbindung, so darf daraus vielleicht der Schluß gezogen werden, der Schüler habe sich, dem Einflusse des Meisters auf diese Weise entrückt, nach der Trennung selbständiger entfaltet und seien mithin diejenigen Werke welche die Nachahmung am schärfsten hervortreten lassen, in die früheste Zeit zu setzen. Ist so zu rechnen erlaubt, dann möchte ich dieser ersten Periode zwei Arbeiten zuertheilen, deren Caravaggesker Beigeschmack sich in hohem Grade bemerklich macht.

Zuerst ein Nachtstück, eines von den Effectbildern mit grellem Lichte, ein Stück der Richtung die später von Honthorst in so starkem Grade ausgebeutet worden ist, eine Judith, heute in Wien, oder wenn die Judith welche Kugler als im Palaste Manfrin zu Venedig vorhanden anführt dasselbe Gemälde ist, in Wien und Venedig befindlich, eine Arbeit, die ich an beiden Stellen übersehen habe und nur nach einer ziemlich schlechten Nachbildung, einem Stiche in geschabter Manier kenne. Die heroische Jüdin, bis zu den Knien sichtbar, steht in der Mitte des Gemäldes, den abgeschnittenen Kopf bei den Haaren haltend daß er in der Luft baumelt, und zwar nach rechts hin, während als Pendant dieses Kopfes auf der anderen Seite im Vordergrunde die alte Magd erscheint, viel tiefer stehend und nur bis zur Brust sichtbar. Sie hat den Rand des offenen Sackes mit den Zähnen gepackt, während sie ihn mit beiden Händen ausspreitet, als sollte Holofernes' Haupt eben hinein. Dabei hält sie in der einen Hand zugleich ein beinahe herab-

gebranntes Kerzenstümpfchen, das genau die Mitte des Bildes bildend, Judith's Antlitz tief von unten beleuchtet, und überhaupt der einzige Punkt ist von dem Licht ausgeht.

Kugler nennt die Judith ein schönes Bild. Entschieden nicht läßt sich dieses Lob einer anderen, umfangreicheren Arbeit Saraceni's ertheilen, welche, im königlichen Schlosse zu Berlin vorhanden, allerdings an der Stelle wo sie einstweilen steht, nicht genau sichtbar ist, gewiß aber als eine der derbsten Nachahmungen Caravaggio's erscheint, und vielleicht zu dem Ersten gehörte was Saraceni im frischen Eifer für seinen Meister gemalt hat: Christus, die Verkäufer aus dem Tempel treibend.

Nachgedunkelt und schmutzig zeigt das Gemälde in lebensgroßen, dicht zusammengedrängten Figuren eine Scene, wie sie in gemeinerer, crasserer Wirklichkeitsnachahmung kaum hätte gemalt werden können. Lauter Figuren von den römischen Straßen und Plätzen aufgelesen. Vorn rechts ein Weib, einen Korb voll Eier am Arme: häßlich, mit einem wissenschaftlich genau wiedergegebenen großen Kopfe und runzligen alten Händen; links ein auf dem Boden knieender, uns den Rücken und die schmutzigen Fußsohlen unschön zukehrender Mann; darüber und darum andere ebenso häßlich der Natur abgestohlene Verkäufer mit Geflügel; im Hintergrunde Wechsler, deren fatal frappante Gesichter mit sicherer Bravour hingesetzt sind; und mitten darunter Christus, die Geißel schwingend. Wäre diese Gestalt idealer, schöner, leuchtender gehalten, so würde der Gegensatz all' die angehäufte Häßlichkeit um ihn her entschuldigen, so aber sehen wir hier doch nur ein nichtssagendes Antlitz, ohne Affect, ohne Feinheit sogar, und darum das Ganze, trotz der meisterhaften Malerei des Einzelnen, ohne rechtes Leben. Es ist wirklich nur ein Schulgemälde das wir vor uns haben, und

dessen Zurückstellung, wäre es nicht das einzige in Berlin vorhandene Werk des seltenen Meisters, gerechtfertigt erschiene. Wer es als eine Arbeit Saraceni's bezeichnete, weiß ich nicht; eine Marke war nirgends erkennbar, doch verleugnet das Ganze ihn nicht und rührt wohl von ihm her. Die vorderen Figuren sind über Lebensgröße. Immerhin möchte ich doch rathen, das Gemälde zugänglicher zu machen.

Wie anders erscheint der Meister dagegen in einer anderen Arbeit, die ich oft betrachtet und bewundert habe: eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, in Besitz der Gallerie Doria zu Rom. Dieses an seiner Stelle so offen dargebotene Werk ist trotzdem so unbekannt, daß es noch von Niemandem erwähnt worden ist, in keinem der vielen Reisehandbücher sich bemerkt findet, und daß es keiner meiner römischen Bekannten die ich danach fragte, gesehen haben wollte: etwas mir Unbegreifliches. Denn das Gemälde müßte, da die Figuren etwa dreiviertel natürliche Größe haben und das Ganze keineswegs zusammengedrängt ist, durch seinen Umfang sowohl als seine Schönheit sogleich in die Augen fallen.

Es ist bekannt, zu wie viel hübschen Erfindungen die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten von alten Zeiten her den Künstlern Gelegenheit gegeben hat. Ihnen zufolge wäre der Weg den Maria und Joseph einschlugen, ein Gang durch liebliche Gründe mit Palmen gewesen, an sanftbeuferten Bächen hin, und von einer Schaar anmuthiger Genien Luft und Erde bevölkert wo sie sich zeigen, die dem Kinde dienstwillig die fruchtbehangenen Aeste niederbeugen, ihm Abends sein Bettchen bereiten, es in Schlummer singen und seinen Schlaf bewachend leise tanzend es umkreisen.

Immer aber sind diese Engel doch höhere Wesen, die nur bis auf einen gewissen Grad sich nähern, und so dicht sie sich

oft herandrängen, in kein Verhältniß bürgerlicher Dienstbarkeit etwa begeben haben. Aber die Schule Caravaggio's kennt nichts Uebernatürliches, und Saraceni hat hier eine Scene dieser Art in einer hausbackenen Wirklichkeit dargestellt die entzückend ist. Maria und Joseph sind nicht die Hauptpersonen der Composition. Sie sitzen neben einander im Mittelgrunde, beide uns ganz en face zugewandt. Maria zur Rechten. Sie hat das Kind im Schooße und ist sammt ihm eingeschlafen, ihr Haupt sank tief herab, das Kind hält sie fest in den Armen. Joseph dagegen wacht. Auf seinen Knien ruht ein mächtiges Notenbuch, das er aufgeschlagen mit beiden Händen hält, aber nicht zu eigenem Gebrauche, sondern damit ein Anderer danach spiele, und dieser Andere ist die Hauptperson des Gemäldes: ein in der Mitte des Vordergrundes stehender Engel, dessen Gestalt Joseph und Maria gerade von einander trennt, und der, indem er uns den Rücken zuwendet, nach jenen Noten die Violine spielt.

Es ist ein Knabe von 12 bis 14 Jahren, ganz nackt, nur mit einer flatternden, schneeweißen Schärpe um die Hüften, die in schön gebauschten Falten zur Seite fliegt. Sein Ansehen ist schlank und vornehm. Man sieht den linken Arm mit dem er die Geige hält, die er so recht nach der Kunst unter das Kinn gesteckt hat; man sieht das darüber geneigte reizende Gesicht scharf im Profil; den Blick der mit der Begeisterung eines ganz in sein Spiel Versunkenen auf der Geige ruht; die Stirn, überwallt von lichten Locken, deren Linien etwas eigenthümlich Festes und Großartiges haben. Alles an diesem Knaben deutet auf das was er thut. Die Beine von den Knien abwärts, in deren zarte Höhlen man hineinsieht, dicht zusammengedrängt; das eine unbedeutend angezogen und mit dem Knöchel an das andere gelegt, eine Bewegung die ungemein natürlich ist. Der Rücken

so schlank und schön gezeichnet. Die Flügel mit ihrem großen Gefieder völlig der Natur entlehnt. Und dabei die ganze Gruppe durch eine unscheinbare, aber tiefempfundene Landschaft verbunden, deren abendlicher Hauch die Gestalten zu umspinnen scheint: jede ganz verloren in das was sie thut: Maria in den Schlummer, Joseph in's Zuhören, der Engel in sein Spiel. Wie viel allgemeine in den Wolken fiedelnde Engel sind gemalt worden in Italien, keiner aber der wie dieser jede Saite seiner Geige kennt und mit solchem Bewußtsein den Bogen führt.

Eine zweite Darstellung desselben Sujets von der Hand Saraceni's besitzt die Hausmannische Sammlung in Hannover. Ich habe das Gemälde nicht selbst gesehen, der Katalog beschreibt es folgendermaaßen: „Unter einem Palmenbaume ruht die Mutter Gottes mit ihrem Kinde. Zur Seite stehen vier Engel, von denen drei dem Heilande Loblieder singen, während der vierte von der Palme Blätter abzubrechen beschäftigt ist. Mit dankbarer Rührung hat Maria ihren Blick auf diese Himmelsboten gerichtet; der alte Joseph steht auf der anderen Seite, sein Esel hinter ihm. Die Landschaft gewährt einen weiten Blick in die Ferne." Die Höhe des auf Marmor gemalten Bildes beträgt wenig mehr als einen Fuß, so daß es demnach sehr zart ausgeführt zu sein scheint. Es existirt auch eine Radirung desselben, welche, von Einigen Saraceni persönlich zugeschrieben, mir jedoch, wie das Original selber, nicht erinnerlich ist; doch deutet die Beschreibung schon Saraceni's Geist genugsam an: die dankbare Rührung im Blicke der Jungfrau zeigt, wie er bemüht war durch ein rein menschliches Motiv auf seine Weise inneres Leben in die Scene hineinzubringen.

Saraceni's Hauptwerk aber muß der Tod der Maria gewesen sein, heute, wie es scheint, in England befindlich und mir leider nur aus einem Stiche bekannt, der jedoch, so ungenügend

er an sich betrachtet ist, reichlich die Höhe erkennen läßt, zu der der Meister sich hier aufgeschwungen hat. Alle Stufen des reinsten Schmerzes, vom Verstummen bis zum klagenden Ausbruch, sind in den zahlreichen Gestalten schön und natürlich dargestellt. Die bedeutendste Figur ist Johannes, der herausragend aus den Uebrigen, ganz in den Anblick der sterbenden Frau versenkt, mit seinen Blicken den ihrigen gleichsam begegnet und durch alle Trauer von einer Ahnung der Verklärung erfüllt wird, zu der die Mutter Christi erhöht werden soll. Wenn dieser Kupferstich, eine mittelmäßige Arbeit, die, zumal wo es sich um die Wiedergabe verkürzter Züge oder Glieder handelt, kaum mehr als eine Andeutung gewährt, dennoch so viel zu erkennen erlaubt, so muß das Original selbst das dessen Eindruck wir so empfangen, in großer Stärke besitzen. Auf das Papier, auf das der Stich sich in der Berliner königlichen Sammlung aufgezogen findet, hat Jemand, wahrscheinlich der letzte mir unbekannte Besitzer des Blattes aus dessen Sammlung es angekauft wurde, folgende Verse geschrieben:

Wer dich immer entwarf, ihm fehlte geist und gefühl nicht.
lieb und andacht herrschen und ehrfurcht im ganzen des bildes,
zwar den meisten gesichtern gebricht des umrisses reinheit,
allen lippen beinah und allen nasen der adel,
dennoch ist wahrheit viel und lieb' und gefühl in dem ganzen.

Ich setze diese theilweise bedenklichen Hexameter, die ihr Verfasser gewiß für Niemanden als sich selbst schrieb, nur deshalb hierher, um zu zeigen wie auch dem der sie dichtete, der Geist des Künstlers aus der höchst unvollkommenen Nachahmung des Gemäldes sich fühlbar machte. Offenbar kannte er

das Original nicht, das, wenn anders Saraceni nicht bei seinem Hauptwerke die Stärke seiner Kunst unangewandt gelassen hat, sicherlich ebenso rein und adlig in den Linien, als vollendet in der Farbe ist. Die Composition ist tadellos. Ganz im Vordergrunde, zu Füßen der sterbenden Maria, sehen wir einen Alten sitzen, das Haupt müde und von traurigen Gedanken schwer in die Hand gestützt, deren Ellenbogen er auf dem Knie aufstützt, während die andere Hand mit gespreizten Fingern auf dem Schenkel liegend höchst bezeichnend die Trostlosigkeit der Gedanken ausdrückt die hier herrschen. Es ist, als hätte er aus der Hand eine Faust machen wollen um sie so ruhen zu lassen, hätte mitten in der Bewegung dazu aber innegehalten, so daß die Hand, zu matt geworden plötzlich um sich zusammenzuschließen, mit offenen, halb gekrümmten Fingern gleichsam eingeschlafen sei.

Ich hatte gesagt, das Original des Gemäldes sei wie es scheine in England, denn es befindet sich heute noch, der Angabe Baglioni's entsprechend und an der von ihm bezeichneten Stelle in Santa Maria della Scala ein Gemälde, das ich zwar nicht selbst gesehen habe, welches aber, auf meinen Wunsch untersucht, mit dem beschriebenen als identisch erkannt worden ist. Nur der Unterschied, daß in der Luft Gewölke mit musicirenden Engeln angebracht sind; ein Grund mehr, das englische Bild für eine Copie zu halten. Dennoch möchte ich hier nicht mit Sicherheit sprechen ehe ich die Composition nicht selbst gesehen, die in der Beschreibung der Stadt Rom als eine „heilige Jungfrau von den Aposteln umgeben, die zu ihrer Aufnahme bereite Glorie des Himmels verehrend", angeführt wird. Stark nachgedunkelt und in der Nebencapelle der Kirche so gestellt daß die nähere Betrachtung erschwert wird, zeigt sich das Werk

dennoch als kräftig in der Farbe, warm im Ton und überhaupt, ich setze die Worte des Künstlers hin dem ich die Notiz verdanke, „als ein sehr gutes Gemälde, dessen Autor den Geistlichen freilich ganz unbekannt war." Sosehr ist in Rom Saraceni's Andenken untergegangen. Das englische Werk kam aus der Gallerie Orleans nach Howard-Castle und zwar wurde es für 40 Pfd. Sterl. erstanden, einen Preis, der wiederum anzeigt wie wenig Saraceni geschätzt ward. Waagen theilt dies mit (Kunstwerke und Künstler in England, II. 417) und nennt den Meister bei dieser Gelegenheit „einen der talentvollsten Nachfolger Caravaggio's, in den Affecten und Charakteren würdiger als die meisten seiner Richtung;" das Gemälde bezeichnet er als „in der warmen Färbung klar und in der Ausführung sorgsam." Ich kann nicht unterlassen diesen Ausspruch mit dem Baglioni's zu vergleichen, welcher Saraceni's Colorit matt nennt und ihm vorwirft, er sei seitdem er sich Caravaggio ergeben nachlässig und überhaupt ein schlechter Maler geworden. Es liegt etwas Empörendes darin, wie die Parteileidenschaft eines Schriftstellers im Stande sein konnte, so lange Zeit ächtes Verdienst zu verdunkeln. Denn fast überall wo in späteren Büchern von Saraceni die Rede ist, (Viele übergehen ihn ganz), waren Baglioni's oder seiner Nachbeter Bellori und Lanzi Andeutungen maaßgebend, und Niemand nahm sich die Mühe ihnen auf den Grund zu kommen. Nagler urtheilt günstiger, Waagen (wie wir sahen) und Kugler loben Einzelnes; wie unbeachtet aber ihre Stimme geblieben ist, zeigt eine der neuesten Aeußerungen der deutschen Kunstgelehrsamkeit; der Artikel Saraceni in der Fortsetzung des Müller'schen Künstlerlexikons. Diese Arbeit ist freilich so schwach, daß ich sie gar nicht erwähnen würde, diente nicht die ganz besondere Fehlerhaftigkeit dessen was sie

über Saraceni beibringt, hier als Bestätigung des oben Gesagten.*)

Welche Genugthuung, wäre wenigstens aus des Meisters eigner Zeit eine Andeutung aufzufinden, Saraceni selbst habe Freude erlebt an seinem Werke. Aber keine Spur, daß er bei seinen Lebzeiten oder später jemals anerkannt worden sei. Nur das vielleicht ließe sich so auffassen, daß er nach Venedig berufen ward, um im Saale des Consiglio, an sehr ehrenvoller Stelle also, seine Kunst zu zeigen.

In Venedig wahrscheinlich malte er außer diesen Anfängen der Malereien im Saale des Consiglio, von deren weiterem Schicksale ich nichts weiß, die beiden, ihrem äußeren Umfange nach sehr bedeutenden Gemälde: die Entzückung des heiligen Franciscus, und den heiligen Hieronymus mit seinen beiden Standesgenossen Antonius und Magdalena; dieses ohne allen Reiz, ein christliches Decorationsstück, jenes dagegen mehr die Eigenthümlichkeit des Meisters zeigend: der Heilige liegt in Verzückung auf einem ärmlichen Lager ausgestreckt, während ein die Geige spielender Engel aus den Wolken herabsteigt, als wollte er seine Seele mit den Tönen hinauflocken. Dies sind die beiden letzten Werke, die ich von Saraceni anzuführen im Stande bin. —

Ich hatte damit begonnen, den Verfall der Kunst aus dem politischen Herabsinken des Volkes zu erklären. Suchen wir von einer anderen Seite her noch einmal dies Phänomen zu betrachten.

*) Diesem Artikel zufolge hätte Saraceni Rom verlassen müssen, um dem Unmuthe der römischen Künstler zu entgehen, da er ein ihm zum Retouchiren übergebenes Gemälde Guido Reni's verdorben. Er habe im Vatican gemalt u. s. w. Die Unzuverlässigkeit des von seinem ersten Redacteur so gewissenhaft begonnenen Unternehmens ist sehr zu bedauern.

Bereits Raphael's Thätigkeit, wenn wir die Anfänge mit den Arbeiten der späteren Jahre vergleichen, zeigt einen Fortschritt vom Ueberwiegen des Innerlichen zu dem des Aeußerlichen. Raphael lernte den menschlichen Körper immer genauer kennen, und dessen Darstellung an sich reizte ihn. Die Stellung der Figuren war jetzt nicht mehr dadurch allein bedingt, daß sie so schlicht und so deutlich als möglich die Bewegung einer Seele zeigten: Raphael fühlte immer mehr, wie sehr eine Gestalt in der Gesammtheit ihrer Bewegungen sowohl, als in der Lage der einzelnen Glieder die Stellung der übrigen bedinge, welcher Unterschied es sei, ihr scharfe oder runde Umrisse zu geben, wie Verkürzungen wirkten, kurz er lernte das Metier kennen, und indem er bei seinen Compositionen mit immer wachsender aber auch immer bewußter werdender Kunst verfahrend dieses wählte und jenes verwarf, hatte er vieles zu berücksichtigen was mit dem geistigen Inhalt des Bildes nicht in directer Verbindung stand. In Betreff der Verkürzungen leistete nach Michelangelo Raphael das höchste, in Farbe und Helldunkel aber Correggio und Tizian soviel als irgend ein Anderer je zu erreichen, geschweige denn zu überbieten wagen durfte. Was blieb den später kommenden übrig zu thun? Alle die Werke jener Meister standen da und wirkten fort. Die Ansprüche, welche das Publicum zu machen gewöhnt und berechtigt war, nahmen den Künstlern den Athem noch bevor sie den ersten Schritt gethan. Das Neue das verlangt ward, sollte jenen Werken nicht nachstehen, noch weniger aber sie wiederholen. Nur zwei Wege gab es einzuschlagen: das Publicum durch eine Täuschung zu befriedigen, oder, sich dem Geschmacke des Marktes widersetzend, ihm etwas ganz Neues, Eigenes aufzudrängen.

Das erstere wollten die Caracci. Sie suchten ihren Schülern als allgemeine Grundlage die Kenntniß des Vorhandenen

einzuimpfen. Dagegen ist nichts zu sagen. Aber sie gaben mehr, sie erfanden ein System der Nachahmung, demzufolge jedem der großen Meister das ihm Eigenthümliche, Allervortrefflichste entnommen, und indem die Essenz verschiedener Genien zusammengegossen ward, etwas Neues hervorgebracht werden sollte. Etwa wie wer heute lateinische Verse machen will, dies nur dadurch erreichen kann, daß er Virgil, Ovid, Horaz und die Uebrigen seinem Gedächtnisse so gründlich als möglich einprägt. Der höchste Erfolg wird dann immer doch nur der sein, eine ächt ovidische Wendung so angebracht zu haben, daß sie, das völlige Ansehn einer eigenen annehmend, gleichsam zum zweiten Male zu entstehen scheine. Dies versuchte die Schule der Caracci. Früher hatte jeder Maler seine eigenen Trauben gekeltert, und auch das dünnste Getränk war doch immer rein und naturwüchsig gewesen; von jetzt an aber wurde gebraut; ein bekannter italienischer Spruch enthält das allgemeine Recept, nach welchem man apothekerte:

> Wer malen lernen will, der sei bemüht
> Nach röm'scher Art im rechten Schwung zu zeichnen,
> Sich venetianische Schatten anzueignen,
> Dazu lombardisch edles Colorit.
>
> Die Furchtbarkeit von Buonarroti's Geist,
> Des Tizian frei natürliche Gestaltung,
> Correggio's reine, edle Stylentfaltung,
> Und Symmetrie wie Raphael sie weist.
>
> Tibaldi's Würde, Primaticcio's ächte
> Gelehrsamkeit im Ordnen und Erfinden,
> Und etwas Grazie des Parmegianino.
>
> Doch wer auf einmal Alles lernen möchte,
> Der braucht nachahmend das nur zu ergründen,
> Was das Genie erschuf des Niccolino.

Niccolino war ein geschickter Nachahmer Raphael's.

Als Triumph aber schwebte den Leuten endlich sogar nicht einmal mehr das vor, dem so gewonnenen Getränke den trügerischen Anschein natürlichen Wachsthums zu geben, sondern es sollte erkannt werden, daß bei diesem oder jenem Bilde nach bestimmter Richtung hin nachgeahmt worden sei! etwa wie, um bei dem Vergleiche zu bleiben, ein Weinhändler seinen Kunden eine Mischung eigener Fabrik vorsetzte und voll Siegesbewußtsein zu probiren und mit dem ächten Weine zu vergleichen bäte. Man forderte sich heraus. Man discutirte die Eigenthümlichkeiten der großen Meister und jeder Schüler eignete sich deren an je nachdem seine Natur es ertrug. Der eine viel Raphael, weniger Michelangelo, etwas Correggio; der andere weniger Raphael, mehr Correggio, gar nichts von Michelangelo; der dritte wieder anders. Man könnte Guido Reni chemisch zerlegen in $\frac{3}{11}$ Correggio, $\frac{1}{11}$ Giorgione, $\frac{1}{11}$ Tizian, $\frac{1}{11}$ Raphael, $\frac{3}{11}$ Giulio Romano, $\frac{1}{22}$ Michelangelo und so weiter. Geistiger eigener Gehalt meistens $= 0$. Seine Gemälde, so überraschend sie zuweilen wirken, werden kaum jemals einen bestimmenden Einfluß auf eine große Natur ausgeübt haben. Dasselbe gilt von Domenichino und den Geringeren. Allein sie erfüllten dennoch ihren Zweck. Den geistigen Gehalt supplirte das genießende Publicum.

Denn auch das ist zu bedenken: das Publicum bleibt nicht das gleiche in den verschiedenen Epochen. Raphael und Michelangelo hatten die bedeutendsten Männer Roms befriedigt; die Frage ist, ob dieser Schlag Männer hundert Jahre später überhaupt noch zu denen gehörten welche von der Kunst etwas erwarteten. Hierüber müssen Untersuchungen stattfinden. Es ist auf anderen Gebieten ein solcher Wechsel mehr als einmal erlebt worden. Die Leute schon, welche Racine's Tragödien erhoben, waren andere als die denen Corneille seinen Ruhm ver-

dankte, und wie ständen zu diesen die denen Alexander Dumas sein Renommé schuldig ist? Oder uns näher liegend: zu Goethe's Zeiten suchten und fanden Persönlichkeiten ihre Befriedigung in der deutschen schönen Literatur, die in unseren heutigen Tagen gar nichts mehr von ihr wollen. Weder die äußere Stellung der Autoren, noch die abgesetzte Quantität ihrer Werke können über die Qualität derer belehren, welche die Bewunderer und die Leser sind. Weder die gefüllten Theater heute, noch die Preise welche für die Bilder mancher Künstler gezahlt werden, geben Kenntniß über die Beschaffenheit derer, welche die Theater besuchen oder die Bilder kaufen. Im Jahre 1847 noch war der Zustand der Berliner Theater eine Angelegenheit, an welcher der Gebildetste theilnahm, die Ansprüche welche das Publicum an die Aufführung Shakspearischer Stücke machte, waren eine so wichtige Sache, daß man darüber einen Paragraphen in die Verfassung hätte setzen mögen; heute dürfen Goethe, Kleist und Shakspeare dargestellt werden so schlecht sie wollen: Niemand regt sich mehr darum. Romane können producirt werden, unbedeutende Machwerke, die dennoch in Masse abgesetzt, in allen Zeitungen als classisch gepriesen werden: diejenigen die auf der Höhe der Bildung stehen, hören und lesen diese Reclame mit unbeweglicher Gleichgültigkeit. Die Bilderausstellungen, die man früher als etwas Seltenes erwartete, denen man heute aber aus dem Wege geht weil sie kein Ende nehmen, mögen strotzen von Mittelmäßigkeit: kein Kunstfreund den das erstaunte oder beleidigte; man hat es voraus gewußt und geht darüber hin. Will man wahre Befriedigung, so bieten die Museen genug Werke aus besseren Epochen. Ihre Fülle ist zu groß, als daß man der eigenen Zeit irgend zumuthen möchte, neuen Zuwachs zu schaffen.

Ich bin zu wenig zu Hause im römischen Leben der Tage,

in denen Saraceni arbeitete, um die Kämpfe genauer zu kennen, welche damals zwischen den verschiedenen Richtungen der ausübenden Künstler durchgekämpft wurden, und wie sich das Publicum dazu verhielt. Ein Umschwung aber war eingetreten. Die überschwängliche Bewunderung, die man Meistern ohne allen geistigen Gehalt, wie Zucchero z. B. noch im sechszehnten Jahrhundert zu Theil werden ließ, beweist wie rasch die Verschlechterung des öffentlichen Urtheils kam. Die alte classische Bildung, hundert Jahre früher in beneidenswerther Fülle und Reinheit Eigenthum der höchsten Gesellschaftskreise, das heilige Erdreich gleichsam, dem die großen Männer der Epoche entwuchsen, war verschwunden. Was davon übrig geblieben gehörte jetzt einem Theile der Nation an, der weder mit der bildenden Kunst, noch mit deren vornehmen Consumenten in lebendigem Zusammenhange stand. Das gesammte geistige Gebiet hatte sich gesenkt in Italien. Deshalb zumeist entbehrte die Anstrengung derer, welche der eingerissenen Oberflächlichkeit und Lüge sich zu widersetzen suchten, der rechten Weihe. Michelangelo Caravaggio, der, wenn er als ein Mann aufgetreten wäre mit wissenschaftlicher Tiefe wie Lionardo, Michelangelo, und, ich nenne auch diesen Namen, Raphael, denn es ist merkwürdig zu sehen, wie dessen Laufbahn immer mehr zu wissenschaftlichem Umfassen der Dinge hingetrieben ward, Großes vielleicht hätte leisten können, selbst unter dem geistigen Drucke der römischen Verhältnisse, hat bei dem offenbar niedrigeren Stande seiner inneren Bildung nichts Gehaltreiches zu schaffen vermocht.

Caravaggio ging die geistige Feinheit ab. Es giebt Menschen, deren überströmende Gesundheit fast auf geistige Rohheit schließen läßt: etwas derartiges, renommistisch Kräftiges spricht aus Caravaggio, und da seine Erlebnisse diesen Zug bestätigen,

erscheint ein Abglanz desselben in den Werken natürlich. Caravaggio verachtete die Abhängigkeit der Caracci und ihrer Schule. Ihre wohlfeile Eleganz, ihre auswendig gelernte Idealität durchschaute er. Aber wissenschaftlich stand er nicht hoch genug ihnen gegenüber. Weniger, scheint mir, ächte Wahrheitsliebe als das Gefühl roher Kraft ließ ihn seine Wege wählen. Seine ganze Anlage war der Darstellung geistiger Dinge nicht gewachsen. Seine Wildheit aber erschien als Charakter, seine Inhaltslosigkeit als Verschmähen der Heuchelei, sein Vermögen in kolossalen Dimensionen zu arbeiten (welch ein Stück Arbeit sein prachtvoller Apostel Matthäus im Berliner Museum) als Großheit, seine derbe Raschheit als Kraft. Daß ein solcher Mann aber ein oberflächliches Publikum, nachdem er es zuerst erschreckt, endlich gereizt habe und sich in Einzelnen fanatische Anhänger erziehen konnte, erscheint natürlich. Man betrachte die wenigen aber vortrefflichen Gemälde die das Berliner Museum von seiner Hand besitzt, bedenke daß diese Darstellungen in eine Zeit geschleudert wurden, die durch die Nachahmung der großen Meister wie in einem Banne gehalten ward, erwäge welch einen Zauber ein unabhängiger, derber Mann auszuüben im Stande ist, der in Tagen, wo Niemand den Muth eigener Originalität besitzen darf, sich losreißt vom Hergebrachten und wirklich etwas Neues zu schaffen beginnt: eine solche Erscheinung hat etwas Befreiendes, Unwiderstehliches. Sie nimmt das unerträgliche Gefühl, zu spät gekommen zu sein mit der eigenen Arbeit, und ließe höhere Ansprüche und Vergleichungen als Undankbarkeit erscheinen.

Unter denen die so dachten erblicken wir nun Saraceni. Eine kindliche Nachahmung seines Meisters ist der einzige Charakterzug seines Wesens der uns überliefert ward. Allein seine innerste Natur rebellirte gegen diese Abhängigkeit ohne

daß er es wußte vielleicht. Seine Seele war zu tief für die Schule der Beschränktheit in die er eintrat. Alles was Caravaggio fehlte besaß er; Zartheit des Gefühls, Liebe zu seinen Arbeiten, zögernde bedächtige Vollendung waren ihm von der Natur mitgegeben worden. Wie vielleicht würde Saraceni sich gefühlt haben hundert Jahre früher als Schüler Lionardo's! die Zeit in der er lebte verlangte Anderes von den Künstlern. Er wußte sie weder durch rasche Arbeit, noch durch effectvolle Kunststücke auf sich aufmerksam zu machen, und sie rächte sich indem sie ihn gänzlich übersah. Nirgends hat er sich zu geistlichen Paradestücken verstiegen zu denen er kein Herz hatte: wo er Kirchliches malte, giebt er es menschlich natürlich, mit sorgsamem Studium der Natur die er höher stellte als Alles. Seine Thätigkeit zeigt, daß wenn auch die Zeitströmung nichts in sich trug, was ihm, um das Wort zu brauchen, Stoffe geliefert hätte zu Gemälden, die Darstellung der Natur dem Künstler unter allen Umständen Gelegenheit biete, schöne und ergreifende Darstellungen zu schaffen; allerdings aber auch, daß ein solches Streben zu verschiedenen Zeiten verschiedenen Erfolg habe. Wir erkennen Saraceni, der in einem Jahrhundert, das der ächten Kunst nicht günstig sein konnte während es dem scheinbaren Glanze der Oberflächlichkeit übermäßige Triumphe bereitete, als einen Mann der sich nicht irre machen ließ und sein einfaches Gemüth in wenigen, aber guten Gemälden niederlegte, deren Werth zuletzt doch nicht unbemerkt bleiben kann. Ich zweifle nicht, lenkt uns einmal ein bedeutendes Buch zu schärferer Betrachtung der gesammten Kunst des Verfalls, wird man auf Saraceni's an vergessenen Stellen übersehene Werke aufmerksamer, entführt ein glücklicher Zufall die beiden Gemälde der Anima der ungünstigen Stelle an der sie beide stehen, und wird durch eine kundige Hand auch die Verdunkelung von ihnen

und anderen Kirchengemälden entfernt, die durch zwei Jahrhunderte voll Staub und Kerzenrauch in ziemlichem Maße darüber gelegt wurde, findet sich schließlich vielleicht noch sein Name auf Gemälden die Anderen zugeschrieben worden sind, so wird Saraceni eine seiner würdigere Stellung in der Kunstgeschichte einnehmen. Was Deutschland anlangt, so ist zu bedauern, daß das Berliner und die beiden Münchener Gemälde die am wenigsten anziehenden seiner Hand sind. Ich würde sie, verglichen mit den römischen Arbeiten des Meisters, Saraceni weder zugeschrieben noch überhaupt nur mit Interesse betrachtet haben.

Nun aber finde ich in Boni's Künstlerbiographie eine Verzückung des heiligen Franciscus angeführt, von Saraceni für die Kirche al Redentore in Venedig gemalt und in deren Sacristei heute noch befindlich. Der Güte des Herrn Carl Blaas, Professor der Malerei an der Akademie zu Venedig, verdanke ich genauere Auskunft über dieses Gemälde welches mit dem Münchener identisch zu sein scheint. Gut erhalten und nur wenig nachgedunkelt ließ es sich genau untersuchen und stellte sich im Colorit als „im Ganzen monoton braun, schwer und ledern in der Betonung, jedoch ohne die schwarzen Schatten des Caravaggio dar. Saraceni zeigt sich darnach als einen Eklektiker, der zugleich Naturalist sein wollte mit ziemlich viel Talent."

Welche von beiden Arbeiten ist das Original? Konnte Saraceni, nachdem er in seinen römischen Malereien, wie wir annehmen zu dürfen glaubten, sich zu selbständiger idealer Auffassung in Farbe und Charakteristik aufgeschwungen, zu Venedig später in die Manier Caravaggio's zurückfallen? Leider ist auch hier weder Namen noch Jahreszahl vorhanden, doch dürften die Archive der Kirche vielleicht Auskunft geben. Wir ste-

hen hier derselben Frage gegenüber, die bei dem Tode der Maria in Santa Maria della Scala sich aufdrängte.

Ueberhaupt aber, sind die von uns aufgezählten Arbeiten alles was Saraceni gethan hat? Existiren keine Portraits seiner Hand? keine kleineren Staffeleibilder? Schon daß es schwer hielt, die Nachrichten über die größeren Werke des Meisters zusammenzufinden, läßt die Annahme natürlich werden, es müsse mehr von ihm vorhanden sein. Wie wichtig dies zu wissen. Möge es Manchem auch gerade hier nicht allzuwichtig vorkommen, wie nothwendig aber bei vielen andern, deren gesammte Thätigkeit ebenso wenig, weder ihrem blos äußeren Umfange nach, noch gar was Aufeinanderfolge der Arbeiten anlangt, übersichtlich irgendwo zusammengestellt worden ist.

Ich sprach von einer „Geschichte des Verfalls". Wie aber soll ein solches Buch geschrieben werden heute, wo überhaupt aller wissenschaftlichen Behandlung der modernen Kunstgeschichte die wahre Grundlage fehlt? Erste Bedingung ist hier, wie überall, Vollständigkeit des Materials. Weder gelegentliche persönliche Rundreisen, noch Sammlung der Kataloge und bildlicher Reproductionen reichen aus: es muß Vollständigkeit erreicht werden. Man muß den Gang der gesammten Thätigkeit der bedeutenderen Künstler vor Augen haben, wenn ein begründetes Urtheil über sie abgegeben werden soll.

Wem diese Voraussetzung und Forderung zu groß erscheinen möchte, für den bedarf es nur eines flüchtigen Blickes auf die übrigen Wissenschaften: überall sucht man durch erschöpfende Sammlung des Materials die vorhandene Grundlage theils zu verlassen, theils ganz von neuem zu schaffen.

Mein erster Gedanke war, es könne durch das mitwirkende Interesse aller europäischen Kunstvereine und Kunstliebhaber an irgend einem zu vereinbarenden Orte ein internationaler

Katalog aller überhaupt vorhandenen Kunstwerke, vorerst nur der vorzüglicheren Meister, in genauen Beschreibungen gesammelt werden. Parthey hat in seinem „Bildersaal" einen Katalog der in Deutschland befindlichen Gemälde von der Hand verstorbener Künstler, und dadurch eine Grundlage geschaffen auf der sich fortarbeiten ließe. Sein Buch, ein rühmliches Denkmal deutscher Kunstliebe und Arbeitsamkeit, ist für einstweilen ein unentbehrlicher Anfang. Allein es genügt nicht. Es läge außerhalb der Kräfte eines Einzelnen mehr zu thun als er gethan hat, aber man erfährt daraus zu wenig. Es bedürfte einer Menge genauerer Angaben bei den einzelnen Werken, etwa in der Art wie Bürger einige Sammlungen beschrieben hat, allein selbst das genügte nicht. Die Erwägung, daß solche Beschreibungen, wäre es nun daß sie durch die rigoröseste Umständlichkeit, wäre es daß sie durch die genialste Schriftstellerei ein Bild des Bildes zu liefern suchten, doch immer nur bis auf einen gewissen Punkt brauchbar sein und eine Abbildung nebenbei unentbehrlich erscheinen lassen würden, hat mich diesen Gedanken als ungenügend erkennen lassen: für den einzigen Weg, ein einigermaßen genügendes erstes Material für die Geschichte der Kunst zu schaffen, halte ich eine Sammlung von Photographien aller vorhandenen Gemälde, begleitet jedes einzelne Blatt von Angaben über Größe, Herkunft, allgemeinen Zustand und besondere Eigenheiten des Werkes.

Eine solche Sammlung zu begründen, wenn nur Einzelne sich dafür interessiren, ist unmöglich; sobald ihr hoher Zweck jedoch von den Regierungen, den Künstlern, den Kunstvereinen und Kunstliebhabern einmal anerkannt worden ist, ohne weiteres ausführbar. Eine mächtige Hülfe würde sein, wenn eine Reihe von Städten für die Niederlagen solcher Sammlungen in Europa bezeichnet, und durch die unumgängliche Reciprocität alle Län-

der für das Unternehmen gewonnen würden. Daß dasselbe kein unbedeutendes sein könne, sondern daß es sich hier um Bibliotheken handelt, welche so gut wie andere öffentliche Institute ihren Plan, ihre Fonds, ihre Aufsicht und ihre systematische Fortführung haben müssen, versteht sich von selbst, und daß hierüber viel zu sagen wäre, liegt auf der Hand. Ich unterlasse dies, da es sich von selbst finden wird. Zunächst handelt es sich darum, daß der Gedanke ausgesprochen und aufgenommen werde. Findet er Verständniß, so ergiebt sich das Uebrige mit Leichtigkeit.

Daß dieses Verständniß bei denjenigen welche sich mit dem Studium der Kunstgeschichte beschäftigen nicht fehlen werde, nehme ich mit Sicherheit an. Was die ausübenden Künstler dagegen anlangt, so könnte diesen das Unternehmen vielleicht in minderem Grade wichtig erscheinen.

Die Geschichte des Verfalls, könnte eingewandt werden, lehre ja, wie alle Anstrengung, sich durch Nachahmung des bisher geleisteten zu etwas zu bilden, vergeblich gewesen: erst seit der französischen Revolution eben, wo die alte fortvegetirende Tradition völlig versiegt und auf neuen Grundlagen ganz wie von frischem begonnen worden sei, habe sich wieder neues Leben in der Kunst und die Möglichkeit originaler Arbeit gezeigt. Daran müsse festgehalten werden. Es sei eine Errungenschaft sich vom Alten gänzlich losgemacht zu haben, und besser erscheine es fort und fort zu probiren bis etwas Ordentliches erreicht werde, als sich in die alte unfruchtbare Knechtschaft zurück zu begeben. Sowohl die Künstler welche mehr auf die Linie sähen, wie Carstens, Cornelius, Overbeck und deren Nachfolger, hätten nur dadurch etwas aus sich gemacht, daß sie die lange Thätigkeit des Verfalls völlig ignorirt und einzig mit den alten großen Meistern und der Natur sich in Verbindung er=

halten, als auch die der ihrigen entgegengesetzte Richtung, die Künstler welche die Natur (was sie so nennen, denn jeder begreift etwas anderes unter dem Worte) und die Farbe verehren, gleichfalls nur indem sie sich allein auf ihre gesunden Augen verlassen, das Viele oder Wenige so erlangt das sie jetzt ihr Eigenthum nennen.. Und deshalb: bleibe man dabei und schaffe und arbeite vorwärts und kümmere sich nicht um die welche vergangen und überwunden und todt sind und nichts zu Stande brachten.

Darauf diene zur Antwort: so wenig als Raphael und Michelangelo durch ihre Vorgänger verhindert wurden Neues und Großes zu schaffen, so wenig werden sie selbst die heutigen Künstler darin verhindern. Nicht die ungemeinen technischen Kenntnisse, welche den Künstlern des Verfalls zu Gebote standen, waren Schuld daran daß nichts Großes geschaffen wurde, sondern der allgemeine Zustand des Volkes und des Publikums machte dies unmöglich. Niemand aber wird verkennen wieviel trotzdem wirklich geleistet worden ist, und daß diese Leistungen nur darum möglich waren, weil ihre Schöpfer alle die Vortheile sich aneigneten, die bis zu ihrer Zeit errungen worden waren. Es hat große Meister gegeben nach den Zeiten Raphael's und der Anderen. Ihre ganze Kunst beruhte auf dem Studium des Vorangehenden. Ich nenne nur Rubens. Wer will sagen daß er nicht original sei? Wo eine Spur von Nachahmung? Und dennoch verdankt er seine Bildung völlig Italien, wo er alles Geleistete sah, sich danach übte, seine Vortheile sich zu eigen machte, und, indem er endlich die eigene überwältigende Kraft hinzutreten ließ, aus dieser Schule als ein neuer Genius hervorging. Rubens ist gar nicht denkbar ohne die ungeheure Erbschaft die er ausbeutete. Und wie er gesehen und gehört habe, zeigen nicht nur seine Gemälde, sondern

das auch was er schriftlich darüber hinterlassen hat. Was umfaßte der Geist Rubens nicht alles! Wie fühlte er daß die Blüthe der Kunst aus allem was menschlich ist ihre Kräfte ziehen müsse. Oder um ein noch eclatanteres Beispiel zu geben: Rembrandt; der doch gewiß die Natur so unmittelbar und absichtlich unbekümmert nachahmte (so scheint es), als nähme er von nichts Notiz was um ihn und vor ihm gethan wurde. Ohne den umfassenden Besitz sämmtlicher technischer Mittel aber, den die Malerei seiner Zeiten darbot und deren er sich bemächtigte, hätte er das nicht zu Stande gebracht was er leistete. Man vergleiche mit Rembrandt's Werken die auf ähnliche frappante Lichteffecte sowohl als auf Nachahmung der unschönen Natur gerichteten Versuche neuerer Maler: wie kalt und todt diese modernen Farben, wie ungelenk die Gestalten. Sie glänzen, aber sie leuchten nicht. Die Technik fehlt und die Kunst den menschlichen Körper beweglich darzustellen. Allen neueren Naturalisten fehlt diese Kraft. So überraschend oft ihre Farben erscheinen, sie werden kahl und erdig und undurchsichtig wenn man ein Bild aus den Zeiten des Verfalls unter sie bringt, und die kühnsten, lebendigst erscheinenden Stellungen ihrer Figuren erstarren neben der Leichtigkeit, mit der in den Werken des tiefsten Verfalls noch die Gestalten ihren Platz zu ändern und sich nach Belieben dahin und dorthin wenden zu können scheinen. Und nur dies beides ist es was heute neu zu gewinnen ist; nichts anderes. Keine Spur von Nachahmung soll verlangt werden, wieder gewonnen dagegen die alte ungeheure Kenntniß der Farbenbehandlung, der Vertheilung von Licht und Schatten, die Macht lebendiges Gehen und Stehen darzustellen. In allem Uebrigen blicke man in die Zukunft und vergesse oder verachte wenn man will die ohnmächtigen Versuche der Vergangenheit. Für diese beiden wichtigsten Punkte

aber sind sie eine unentbehrliche Schule, und kein Mittel darf gescheut werden sie so genau als möglich auszulernen.

Niemand kennt die Entwickelung der Dinge, die uns vorbehalten ist, und die, zu welcher die bildenden Künste vielleicht wieder berufen werden können. Nicht wahrscheinlich ist es, aber weder unmöglich noch undenkbar, daß ein Umschwung zu ihren Gunsten eintrete im Leben der Völker. Was war der innerste Grund der Blüthe der griechischen und der italienischen Kunst? Der Drang, Dinge darzustellen nach denen das Volk begehrte und die ihm auf keinem anderen Wege nahe gebracht werden konnten. Kein Geschichtschreiber und Dichter hätte zu den Zeiten Lionardo's, Raphael's und Michelangelo's in Worten sagen können was deren Gemälde geben. Ich will die Wiederkehr solcher Zeiten nicht prophezeien. Aber man betrachte die Sprachen, wie diese heute allmächtigen Werkzeuge des geistigen Verkehrs abgenutzt und ausgenutzt sind, und wie sie in immer geringerem Maße brauchbar werden die tiefsten Gedanken des Menschen vollwichtig in sich aufzunehmen. Große Gebiete unseres Seelenlebens bedürfen neuer Gestaltung und neuer Worte. Man ringt danach. Man sehnt sich vergebens nach dem Munde der sie ausspricht. Man traut keiner Silbe mehr, weil die Sprache zuviel eingebüßt hat von ihrer jungfräulichen Macht und kaum mehr fähig ist das Geheimnißvolle zu bergen und zu bewahren. Wenn nun der bildenden Kunst bestimmt wäre, hier einzutreten auf's neue und durch ihre Macht in die Seelen zu gießen, was durch andere Canäle sie nicht mehr erreichen kann?

Ich fühle daß man dergleichen Ideen sogar verspotten könnte, und weiß recht gut daß mit ganzen Frachten solcher vorausahnender Gedanken ohne praktisches Thun weniger geleistet wird als mit einer Handvoll frisch anpackender Thätigkeit. In=

dessen warum nicht einmal aussprechen was im Bereiche der Möglichkeit liegt? Seien uns oder den folgenden Jahrhunderten solche Meister vergönnt vom Schicksal!

Worauf es hier ankommt, und ich kehre damit noch einmal zu meinem Vorschlage zurück, ist nun keineswegs, das Erscheinen dieser großen Künstler vorzubereiten. Kommen sie, so werden sie sich selbst zu helfen wissen, ihr gutes Glück wird sie die rechten Wege leiten; denn ohne gutes Glück erreichen sie doch nichts. Nur eins gehört zu diesem guten Glück das vorausbedacht und vorausgethan werden könnte: die Augen der Völker können geübt werden, um das Aechte herauszufühlen. Ohne diese Fähigkeit ist alle Mühe der Kunst vergebens. Jeder der sich auch nur oberflächlich mit künstlerischen Studien beschäftigte, muß die Vortheile erkennen die ihm dies wenige schon gewährte. Was ich vorschlage indem ich die Sammlung umfassender, allgemeiner Kataloge anzuregen suche, ist nichts als eine Erweiterung des Kreises derer, die im Studium der Kunst ein erziehendes Element des Geistes erkennen. Daß die Behandlung der Kunstgeschichte, um hier mit den Bedürfnissen des Volkes gleichen Schritt zu halten, eine andere werden müsse, und daß diese Aenderung ohne den Besitz eines durchaus vollständigen Materials als Grundlage unmöglich sei, sind Folgerungen, die sich, auch wenn die Dinge so betrachtet werden wiederum von selbst ergeben.

Hauptsache wäre, was die praktische Ausführung des Gedankens anlangt, daß die Regierungen die Ueberzeugung von der Nützlichkeit des Unternehmens gewönnen und die ersten einleitenden Schritte thäten. Ohne ihre Hülfe wäre schwer ein Erfolg denkbar. Ebenso nöthig aber, wenn der Anfang gemacht worden ist, erscheint die Bereitwilligkeit der Privaten in deren Besitz sich gute Gemälde befinden. Es handelt sich um

eine nationale Sache. Es dürfte auch Niemandes Theilnahme deshalb vermindert werden weil ein Einzelner zuerst hier den Vorschlag macht: der Gedanke wird bald genug als ein so natürlicher erscheinen, daß ihn viele zuerst gehabt zu haben glauben werden. Der Ruhm bleibt denen welche die Sache zur Ausführung leiten.

Die Cartons von Peter von Cornelius.

Es war im Jahre 1859 in Berlin dahin gebracht worden, daß die von Cornelius gezeichneten Cartons hervorgesucht, theilweise aufgespannt, sämmtlich aber soweit in Stand gesetzt wurden um zu einer allgemeinen Ausstellung vereinigt werden zu können. In den Räumen der Akademie fand dies in seiner Art einzige Ereigniß statt. Die ungemeine Theilnahme des Publikums bewies, wie man trotz aller mangelnden Vorbildung im höheren Sinne, denn es bedarf jahrelanger unbewußter Studien wenn der Werth eines großen Künstlers einer Nation aufgehen soll, das Dargebotene zu schätzen wußte. Eine zweite Ausstellung im folgenden Jahre hatte dasselbe Resultat. Seitdem aber sind diese Werke wieder in's Dunkel zurückgekehrt und es ist den Blicken des Publikums eins der großartigsten und gewaltigsten Bildungsmittel auf's neue entzogen worden, wie sie das günstigste Schicksal nur jemals einer Nation schenken konnte.

Nur dies Wiederuntertauchen solcher Werke konnte mich bestimmen, hier jetzt noch einmal zum Abdrucke zu bringen was ich zu jener ersten Ausstellung als eine begleitende Beschreibung der Cartons verfaßte. Ich thue es um zu erinnern an jene Werke und an die Verpflichtung, nicht nur sie selbst nicht zu vergessen, sondern auch ihr Schicksal zu bedenken. Jedes Jahr ist zu bedauern, welches hinstreicht ohne daß für diese Cartons etwas geschieht. Man ist es ihnen selbst schuldig als kostbaren

Kunstschätzen, man ist es dem Meister schuldig der sie geschaffen hat, zumeist aber schuldet man es dem Volke, in dessen Seele durch solche Werke das Gefühl wach werden muß, was die Kunst unseres Jahrhunderts bedeute, wo ihre Stärke und Würde liege und was es heiße „ein großer Künstler sein."

Wenn in einer Gemäldegallerie ein Bild uns stehen zu bleiben reizt, ein Portrait zum Beispiel, dessen Züge sogleich in unsere Erinnerung sich einzugraben beginnen ohne daß wir wissen warum, und ehe wir noch gefragt haben wer es gemalt hat und wen es darstellt, so scheint wirklich in diesem Falle ein Kunstwerk in der reinsten Weise auf uns einzuwirken. Unmittelbar spricht das Lebendige zum Lebendigen. Es bedarf keines Hinweises vorher und keiner Erklärung für die Folge.

Wenn der Eindruck aber, den das Bild auf uns machte, uns zu ihm zurückzieht? Wenn wir zu fragen anfangen? Wenn wir erfahren, der Künstler der es malte, sei ein großer Meister gewesen, Michelangelo vielleicht, und die Frau welche er darstellte, eine Frau deren Schicksal mit dem seinigen verknüpft war, Vittoria Colonna vielleicht? Das Bild wird jetzt eine Bedeutung für uns gewinnen, die es vorher trotz all unserer Hingabe an den reinen Genuß seiner Schönheit nicht besaß. Die Augen werden anders zu blicken scheinen, und die Schicksale des Meisters sowohl als der Fürstin wie ein wunderbarer Firniß gleichsam über der Tafel liegen, durch den die Farben lebendiger leuchten als vorher.

Bei den Werken großer Künstler ist die Kenntniß der Umstände, unter denen sie arbeiteten, fast eine Bedingung für

das wahre Verständniß. Es ist ein durchdringender Geist denkbar, der, auch ohne ein Wort von den Schicksalen und der Zeit des Meisters zu wissen, bei der bloßen Anschauung der Arbeit all diese Kenntniß sogleich mitempfinge. Aber solche Genies sind fast ebenso selten als die großen Künstler selber. Für die Mehrzahl der Kunstfreunde bleibt es ein Gewinn, sich mittheilen zu lassen was von Nachrichten zu erlangen war.

So besitzen wir denn die Lebensbeschreibungen großer Dichter, Maler und Musiker, wie die von Königen, Feldherren und Staatsmännern. Durch vereinte Mühe Vieler ist zusammengetragen was aufzutreiben war. Jedem Werke ist nun sein fester Platz angewiesen. An ihm gewinnt es jetzt eine symbolische Bedeutung für die Lebensstufe, auf der es der Meister malte, und wird zu einem Theile seiner gesammten Thätigkeit, die wir überschauen. Solche Studien haben etwas Erquickendes. Das Mittelmäßige verschwindet als existirte es nicht. Das Große erscheint natürlich, und das Geringste selber als ein wichtiger Theil des Großen, zu dessen Erklärung es beiträgt. Und für Jeden ist es eine Genugthuung, auch nur in einem unbedeutenden Punkte hier den allgemeinen Reichthum zu erhöhen. Die genauere Feststellung eines Datums bei Raphael, die Erklärung eines einzigen Wortes bei Dante wird der Gegenstand gewissenhaftester Arbeit.

Jedoch es pflegt eine solche Betrachtung ausgezeichneter Naturen erst dann zu beginnen, wenn sie nicht mehr am Leben sind. Nach ihrem Tode verbreitet sich über sie und ihre Werke das gleichmäßige Licht, dessen wir bedürfen um ein unbefangenes Urtheil zu fällen. Bei ihren Lebzeiten überstrahlt das womit sie momentan beschäftigt sind zu sehr das Frühere. Auch ist ihr Privatleben nicht so offenbar, um unbefangen dasjenige daraus öffentlich hervorheben zu dürfen was von einschneiden=

der Wichtigkeit war. Daher denn der alte Satz, daß Lebende selten richtig erkannt und gewürdigt werden. Große Männer lieben ein zurückgezogenes Dasein. So lange sie leben sind sie oft wie mythische Personen, die Jeder nennt aber Keiner gesehen hat. Ihre Arbeiten sind zerstreut, ihre Freunde kennen sich nicht unter einander. Erst nach ihrem Verluste wird der Thron für sie errichtet, auf dem sie von nun an der Welt sichtbar bleiben.

Somit ist es also nur natürlich, wenn Cornelius wenig gekannt ist und seine Werke nicht selten mißverstanden wurden. Jeder kennt seinen Namen und seinen Ruhm. Jeder weiß, daß nicht verblendete, momentane Begeisterung, sondern das Urtheil der ersten Geister in Deutschland die Höhe bestimmt hat, auf der er über allen anderen deutschen Malern steht. Seine Thätigkeit aber überblicken Wenige. Es herrscht ein unbestimmtes Gefühl dessen was er gethan hat und thut. Und die Verehrung der Meisten für seine Werke hat selten einen tieferen Grund, als daß man sich angezogen sieht, die Darstellung zu ergreifen sucht, die innewohnende Macht empfindet, sich dann aber wieder abwendet, ohne über den Meister und dessen Bestreben zu rechter Klarheit gelangt zu sein.

Durch den glücklichsten Zufall wurde es jedoch möglich, für Cornelius jetzt eine Ausnahme von der allgemeinen Regel herbeizuführen. Man befand sich im Besitz seiner sämmtlichen Arbeiten. Endlich sind diese alle auf einer Stelle vereinigt ausgestellt, nicht Copien sondern die Originale selber, und die 50jährige Thätigkeit des Mannes steht vor uns, wie noch niemals das Wirken eines Meisters in seinen schönsten Früchten vereinigt zu gleicher Zeit zur Anschauung gebracht werden konnte. Die Anfänge, die Uebergänge, die Vollendung treten deutlich heraus. Die Gestalt des Künstlers entsteht geistig vor unserer

Seele als lernten wir ihn zum erstenmale kennen, und der Ruhm den er erlangte und die Bewunderung der Besten, die ihn seit langen Jahren begleiteten, werden verständliche Dinge. Seine Werke, die der Grund und der Anfang der gesammten deutschen Kunst sind, müssen von nun an auch in den Augen derer, die von der geistigen Arbeit praktische Resultate fordern, jene gewichtige Bedeutung gewinnen, die sie als einen Theil des öffentlichen allgemeinen Reichthumes erscheinen läßt.

Cornelius ist 1783 in Düsseldorf geboren. Bei seinem Vater, welcher daselbst Gallerieinspector war, machte er die ersten Studien. Er zeichnete nach den Stichen des Marc Anton und Volpato. Die ältesten Kunstwerke die er geliefert hat, sind kleine Silhouetten, welche er als siebenjähriges Kind sehr fein und geschmackvoll ausschnitt.

1799 starb der Vater. Die Familie war in dürftigen Verhältnissen. Cornelius hatte schon früh angefangen, sich durch Portraits, Malereien auf Kirchenfahnen und Kalenderkupfer Geld zu verdienen. Dennoch zeigte der Director der Düsseldorfer Akademie wenig Zutrauen zu seinem Talente, und rieth der Mutter, lieber ein Handwerk für ihren Sohn zu wählen, ihn etwa Goldschmidt werden zu lassen. Aber die Frau sah mehr als die Andern und setzte die Sache durch.

In den französischen Zeiten wurde die Düsseldorfer Gallerie nach München geflüchtet. Zugleich aber kamen durch die Säcularisirung der geistlichen Güter eine Masse deutscher Bilder aus dem 15. und 16. Jahrhundert neu in's Tagelicht und in Umlauf. Man erkannte ihren Werth und begann zu sammeln. Wallraff, der letzte Rector der Universität zu Cöln, legte seine Sammlung an, die jetzt noch in seiner Vaterstadt ist, die Brüder Boisserée brachten die Gemälde zusammen, welche später

nach München kamen. Diese Schätze begannen auf die Künstler zu wirken, Cornelius wurde im höchsten Grade von ihnen angezogen.

Durch Wallraff erhielt er den Auftrag, die Kuppel der St. Quirinskirche in Neuß zu malen. Er erfand hier Compositionen der großartigsten Gestalt, die er Grau in Grau auf die Wand malte. Leider nur mit Wasserfarbe, so daß das Werk heute im schlechtesten Zustande ist. Er war damals 19 Jahre alt. Nun wollte er nach Italien. In Frankfurt aber hielten ihn seine Freunde fest; er hatte die Compositionen zum Faust begonnen und man überredete ihn, dieselben zu vollenden ehe er nach Rom abreiste. Durch dieses Werk trat er zuerst vor das große Publikum.

Goethe erzählt, im Jahre 1811 sei Sulpiz Boisserée (der jüngere Bruder) mit einer Sammlung von Kupferstichen und Zeichnungen in Weimar angekommen und habe die dortige Kunstanschauung auf das Mittelalter hinzulenken gesucht. Unter diesen Blättern befanden sich auch Arbeiten von Cornelius. Wir bewunderten, schreibt Goethe, in jenen Federzeichnungen den alterthümlich tapferen Sinn und die unglaubliche technische Fertigkeit mit welcher er ausgesprochen wurde. Natürlich konnte sich Goethe, der seine festen durch langjährige Kenntniß bekräftigten Ansichten über die Kunst und eine ausgebreitete Erfahrung hinter sich hatte, nicht in so hohem Grade begeistert fühlen wie jene Kunstfreunde und Genossen am Rheine, welche die gesammte Renaissance am liebsten ganz ignorirt hätten, und es für möglich hielten, an die alten Bestrebungen neu anzuknüpfen. Heute fühlen wir klar, wie sehr sie irrten und wie berechtigt Goethe's Zurückhaltung war, damals aber lebte nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Wissenschaft, der Poesie und in den politischen Bestrebungen das Mittelalter neu auf. Das

Wunderhorn wurde herausgegeben, die Kenntniß des Altdeutschen zur Wissenschaft erhoben, und alles dies mit dem Haß gegen die Franzosen in Verbindung gebracht, welche das Land inne hatten. Das war die Blüthezeit der sogenannten romantischen Schule in Deutschland. Tieck, die Schlegel, Arnim, Brentano mit vielen Andern wirkten damals litterarisch auf die öffentliche Meinung ein.

Auch die Compositionen zu den Nibelungen entsprangen dieser Stimmung, Cornelius' zweite große Arbeit, die er in Rom, wohin er im Jahre 1811 abging, vollendete. Dies sind die ältesten Sachen seiner Hand, von denen einiges ausgestellt ist.

1. Siegfried fängt einen Bären und läßt ihn, um das Gesinde zu erschrecken, im Hause los.

2. Die Ankunft Siegfrieds und seiner Gemahlin Chrimhild in Worms, wo sie König Günther, Chrimhild's Bruder, besuchen. Chrimhild begrüßt von Brunhild, Günther's Gemahlin, welche, von Siegfried tödtlich beleidigt, die Gelegenheit sich zu rächen ersehnt.

3. Hagen, der Siegfried tödten will, entlockt Chrimhild das Geständniß, an welcher Stelle er verwundbar sei. Er müsse es wissen um im Kampfe schützend neben ihm zu stehen. Als Siegfried sich in Drachenblut gebadet, sagt sie, sei ihm zwischen den Schultern ein Lindenblatt kleben geblieben. Da sei die verwundbare Stelle. Sie wolle mit Seide da ein Zeichen in sein Gewand nähen.

4. Sie ziehen auf die Jagd. Siegfried's Abschied von Chrimhild.

5. Siegfried tödtlich getroffen im Walde, schlägt Hagen mit dem Schilde, da ihm die Waffen heimlich fortgetragen sind. Hinten der König und seine Leute, welche die That mit ansehn.

Diese Scene wird in dem großen Gedichte etwa so beschrieben:

Wüthend sprang er vom Brunnen auf. Es stak ihm
Tief im Rücken der Speer; vergebens sucht' er
Bogen und Schwert und fand sie nicht; da griff er
Endlich den Schild, das einzige was zur Hand war.
Tödtlich verwundet faßt' er ihn dennoch kräftig,
Stürzte sich los auf Hagen, und mit dem Rande
Schlug er auf ihn daß springend die Edelsteine
Los aus dem Schilde sich löften und er entzwei sprang.
Schlug ihn zu Boden daß der Boden erdröhnte
Rings im waldigen Thal. So mächtig schlug er,
Wär' ihm sein Schwert nur zu Handen gewesen, er hätte
Hagen getödtet; doch da packte der Tod ihn.
Wankend fühlt' er die Kräfte zergehn. Sein Antlitz
Trug in bleicher Farbe des Todes Zeichen,
Nieder sank in die Blumen da Chrimhildens
Mann, und es strömte das Blut aus seinem Herzen.

6. Chrimhild erblickt den Leichnam.

7. Das Titelkupfer, durch welches zugleich das ganze Werk Niebuhr gewidmet wird, der preußischer Gesandter in Rom war.

Ich habe die Verse hergesetzt, um auf eine Eigenthümlichkeit hinzuweisen die hier zum erstenmale zu Tage tritt und später oft wiederkehrt. Cornelius kümmert sich nicht um die Einzelnheiten der Beschreibung. Er erfindet die Scene neu. Hagen schießt einen Pfeil ab statt den Speer zu werfen, und entflieht statt zu Boden geworfen zu werden; auch steckt Siegfried natürlich nun kein Speer sondern der Pfeil in der Wunde. Cornelius erlaubt sich hier was jedem Dichter erlaubt ist. Er nimmt das Gedicht nur als die Grundlage auf der seine Phantasie nach Belieben die Dinge wendet, bis sie zu Gestalten werden, die er nun wieder nach seinem Belieben handeln läßt.

Diese Zeichnungen sind im Besitz der Reimer'schen Buchhandlung, in deren Verlage sie erschienen. Gestochen hat sie Ruscheweih.

Als Cornelius in Rom eintraf, fand er Overbeck und andere dort bereits ansässig. Eine rückhaltslose Hingabe an ihre Kunst war den in Rom verbundenen deutschen Künstlern gemeinsam. Sie wollten nicht erwerben, sondern vorwärts kommen. Eine allseitige geistige Ausbildung erstrebten sie. Sie lasen die Dichter. Der Ernst mit dem sie die Kunst betrieben, war ein so heiliger und ein so weltlicher zugleich, beide Worte im besten Sinne genommen, daß daraus dann in der Folge jene Resultate entstehen konnten, die wir in ihrer gesammten Wirkung die neuere deutsche Kunstentwickelung nennen. Hier in Berlin fühlt man das vielleicht am wenigsten. In anderen deutschen Städten, wo Künstler sind und Kunst getrieben wird, empfindet man sogleich, daß alles Gute, jede solide Unterlage, den Anstrengungen jener Zeit zu verdanken ist, und daß Cornelius wiederum größer und stärker war als alle andere. „Es ist unmöglich, schreibt er selbst, den Kreis geistiger Entwickelung während meines Aufenthaltes in Rom in so kurzen und dürftigen Notizen darzustellen, aber ich darf sagen, es wurden die Bahnen von Jahrhunderten durchkreist. Ich spreche nicht blos von mir, sondern von jenem Verein von Talenten, die getragen von Allem was das Vaterland und Italien Heiliges, Großes und Schönes, was der begeisternde Kampf gegen französische Tyrannei und Frivolität in allen bessern Gemüthern so tief aufregte, damals in so reichem Maße darbot." -

Cornelius' Sache war die Oelmalerei nicht. Seine Gedanken bedurften eines anderen Ausdrucks. Das einzige Oelbild das Raczynsky von ihm kannte als er sein Buch schrieb, war eine Grablegung von geringer Dimension, welche damals

in Rom entstand und von Thorwaldsen gekauft wurde. Jetzt besitzt der Graf selbst was Cornelius in viel späterer Zeit in Oel vollendete.

Cornelius suchte mit seinen Freunden die Frescomalerei wieder zur Anwendung zu bringen. Dazu mußte sie so gut wie neu entdeckt werden. Sie erfordert eine lange Erfahrung. Die Farben werden naß auf den eben aufgetragenen Kalkgrund gebracht und verändern sich wenn sie trocken sind. Deshalb muß man genau wissen was man thut. Aber diese Malerei ist haltbarer als jede andere. Lionardo da Vinci hatte sein berühmtes Abendmahl in Mailand mit Oelfarben auf eine von ihm erfundene Unterlage gemalt. Während dies Werk jetzt beinahe ganz zerstört ist, haben sich an den Wänden desselben Klostersaales Frescobilder, die gleichzeitig von einem anderen Künstler ausgeführt wurden, frisch erhalten.

Diese Studien, die alte monumentale Malerei wieder zu beleben, unterstützte Bartholdi, damals preußischer Consul in Rom, der in seinem, ihm nicht einmal zugehörigen Hause, Overbeck, Veit, Schadow und Cornelius die Geschichte Josephs in Fresco an die Wände malen ließ. Von Cornelius sind zwei Gemälde, die Deutung des Traumes vor Pharao, und die Wiedererkennung der Brüder. Der Carton dieser zweiten Composition ist im Besitz der hiesigen Akademie der Künste.

Hier zeigt sich nur noch ein Anklang an die Auffassung die in den Nibelungen die herrschende war. Die Zeichnung ist mit der erdenklichsten Sorgfalt vollendet. Die reinste Hingabe an die Formen der Natur sehen wir mit einer Fähigkeit, sie wiederzugeben, gepaart die erstaunlich ist. Der Ausdruck in den Gestalten und Köpfen der Brüder ist unmittelbar erkenntlich. Alle Nüancen erwartender Furcht und Verlegenheit unterscheidet man. Und die aufspringende Freude Benjamins begegnet der

verhaltenen Rührung Josephs so schön, daß sich keine treffendere Darstellung dieser Scene denken läßt.

Die Figur im Hintergrunde, links hinter dem Stuhle Josephs, soll die Züge Bartholdi's tragen. A. Hoffmann hat diese Composition gestochen; Amsler, der zu den römischen Genossen jener Zeiten zählte, die Traumdeutung.

Später beabsichtigte man diese Gemälde von der Wand ab auf Leinewand zu übertragen und nach Berlin zu schaffen, allein wegen der vielen Tempera-Retouchen, die sich losgelöst hätten, mußte es aufgegeben werden. In Rom gehört das Haus an der Ecke von Via Sistina und Via Gregoriana zu den ausgezeichneten Sehenswürdigkeiten.

Die dritte Hauptarbeit sollte hiernach die Ausmalung der Villa Massimi sein. Overbeck, Schnorr und Cornelius wurde sie übertragen. Jeder hatte einen der großen italienischen Dichter zur Darstellung zu bringen. Overbeck Tasso, Schnorr Ariost, Cornelius Dante. Er wollte das Paradies zum Inhalte eines Deckengemäldes machen. Der Entwurf des Ganzen, eine colorirte Zeichnung, ist im Besitz des Königs von Sachsen. Von den Cartons wurden drei fertig. Einer verschwand, ein zweiter befindet sich in Düsseldorf, der dritte hier ausgestellte gehört dem Herrn Geheimerath Brüggemann.

Auch hier ist die Manier noch fein und behutsam. Es sieht aus wie eine sehr große Bleistiftzeichnung. Das Bild ist getheilt. Links steht Dante an Beatricens Hand vor den Pforten des Paradieses, rechts sitzen Adam, der Repräsentant der ganzen Menschheit, Moses, der erste Gesetzgeber, Paulus, der am kräftigsten wirkende Verbreiter des Christenthums, und Stephanus, der erste Märtyrer. Mit bestimmten Stellen des großen Gedichtes scheint diese Zusammenstellung nicht in Verbindung zu stehen.

Zur Ausführung der Entwürfe kam es jedoch nicht. Der Kronprinz von Bayern gewann Cornelius für die Ausmalung der Glyptothek. Veit trat an seine Stelle in der Villa Massimi und machte neue Compositionen zu der Arbeit. Zu gleicher Zeit aber mit den Münchner Aufträgen ward Cornelius zum Akademie-Director nach Düsseldorf berufen. Niebuhr vermittelte das. Sein Bericht über Cornelius, an das Ministerium in Berlin gerichtet, ist noch vorhanden und soll eine ganz vortreffliche Charakteristik sein. Diejenigen welche ihn gelesen haben, versichern, er sei für Niebuhr sowohl als für Cornelius das schönste litterarische Denkmal.

Er nahm beide Anträge an. Es wurde ausgemacht, daß er sechs Monate in Düsseldorf, sechs Monate in München verweilen sollte. 1820 kam er zum ersten Male nach Berlin und brachte die Anfänge der Glyptothekcompositionen schon mit. Von nun an wurden Winters in Düsseldorf die Cartons gezeichnet, die Sommers in München zur Ausführung kamen. In Rom hatte er Genossen gehabt, jetzt begannen die Zeiten in denen er Schüler zog. Mit diesen zusammen, heute die berühmtesten Namen in Deutschland, malte er.

Zuerst den Göttersaal. Drei große Hauptgemälde nehmen drei Wände ein; die dritte ist die Fensterwand. Durch die Deckenwölbung sind diese Gemälde halbkreisförmig oben abgeschnitten wie die Raphael's in den Stanzen des Vaticans. In diesen Arbeiten steht Cornelius zum ersten Male als der Künstler da an den man denkt wenn man schlechthin von „Cornelius" spricht. Der Uebergang zu dieser Selbstständigkeit ist in den Zeichnungen zur Decke des Göttersaales bemerkbar. Mit ihnen begann er. Für mich sind sie das Schönste das ich von Cornelius kenne. Eine Lieblichkeit belebt sie, eine schwärmerisch andächtige Auffassung der Natur in ihren zartesten Linien, als hätte er

bevor er sich völlig in seiner eigenen Eigenthümlichkeit entfaltete, einen Moment gehabt wo er im Geiste Raphael's dichtete, bis dann seine Natur die größere Verwandtschaft zu Michelangelo fühlen ließ, die, je älter er ward, immer deutlicher hervortrat.

Erster Theil der Deckengemälde.

Links in dreieckigem Felde: Aurora springt auf. Der ihr geheiligte Hahn erweckt sie. Tithon, ihr Gemahl, liegt noch schlafend auf dem Boden. Ein Kind gleichfalls; als sei es im Erwachen wieder eingeschlummert.

In der Mitte: Aurora mit Rosen in den Händen. Ein wundervolles Gespann vor ihrem Wagen. Thau ausgießende Göttinnen über ihr.

Rechts in dreieckigem Felde: Aurora knieend vor Jupiter, den sie um Unsterblichkeit für ihren Gemahl anfleht.

Unter dem Ganzen ein Fries von Meergöttern. Oben in der Spitze: Eros auf einem Delphin. Zwischen dieser Spitze und der Aurora fehlt, wie es scheint, eine Zeichnung, die eine den Frühling bedeutende Figur darstellt.

Zweiter Theil der Deckengemälde.

In der Mitte: Der anbrechende Tag. Helios, der auf dem Sonnenwagen emporsteigt. Ueber sich hält er den Thierkreis. Blumen streuende Göttinnen begleiten ihn.

Links im Dreieck: Phaeton, den seine Schwestern beweinen. Der gestürzte Jüngling, der ohne einen Funken Leben daliegt, ist erstaunlich. Man fühlt daß er zerschmettert ist und sich nie wieder vom Boden erheben wird.

Rechts im Dreieck: Daphne und Apollo. Diese zwei Figuren sind von wunderbarer Schönheit. Apollo hat sie ereilt, athemlos und sterbend sinkt sie nieder, noch als wollte sie ihn von sich wehren, aber aus ihren Fingerspitzen quillt schon das

Lorbeergeäst, und ein schwanker Zweig wird zur Lorbeerkrone für den Gott, um dessen Haupt er sich umlegt. Er hält sie sanft empor, trauernd auf sie herniedergeneigt. Raphael hätte das nicht schöner gezeichnet.

Darunter ein Fries, ein Bacchanal darstellend.

In der Spitze: Eros mit dem Adler. Diese ist die schönste, scheint mir, von den vier Erosgestalten die um die Mitte der Decke zusammenstoßen. Man glaubt eine antike Composition aus der besten Zeit zu sehen.

Unter diesem Eros: Der Sommer, eine ruhende weibliche Gestalt. Die Pansherme bedeutet die tiefe Stille der heißen Mittagszeit. Man sagte: „Pan schläft" um sie zu bezeichnen.

Dritter Theil der Deckengemälde.

In der Mitte: Der Abend. Diana auf einem Wagen der von Hirschkühen gezogen wird, die Mondsichel über sich haltend, steigt empor. Amor mit Fledermausflügeln auf dem einen Thiere als Reiter. Verhüllte Paare umschweben sie, die die Dämmerung zusammenführte. Ueber dem Paare zur Rechten der Hesperus, der geliebte abendliche Stern der Selene, der Alle wieder vereint die der Tag getrennt hat.

Man vergleiche die schüchtern auftretenden Hirschkühe hier, mit den feurigen Rossen mit denen die Morgenröthe, die unaufhaltsame, hervorbricht.

Links im Dreieck: Diana, die zu Endymion herabgestiegen ist. Er liegt schlafend, sie rührt ihn kaum an, Amor drückt dem Jagdhund besänftigend die Kehle zu, damit er die Göttin nicht verrathe.

Rechts im Dreieck: Aktäon, der Diana im Bade belauscht und in einen Hirsch verwandelt wird.

Darunter ein Fries: Jagdscenen in einer Arabeske.

In der Spitze: Eros mit dem Pfau.

Darunter: Der Gott des Herbstes.

Vierter Theil der Deckengemälde.

Die Nacht mit schlafenden Kindern an der Brust, auf einem von Schlangen gezogenen Wagen. Die Träume ziehen seltsam gestaltet voran. Eine ausgelöschte Fackel deutet auf die undurchdringliche Finsterniß die mit ihr über die Erde kommt.

Links im Dreieck: Hekate, die finstere Schicksalsgöttin, die die Loose aus der Urne zieht, Nemesis, das sich rächende Glück, mit dem Rade, und ihnen zu Füßen Harpokrates mit dem Füllhorne und dem Finger auf dem Munde, um schweigenden Genuß zu gebieten.

Rechts im Dreieck: Die drei Parzen.

Darunter ein Fries: Arabeske von Traumungeheuern.

In der Spitze: Eros mit dem Cerberus.

Darunter: Der Winter, eine ruhende Frau. Amor hält ihr eine Maske entgegen, auf der andern Seite zündet er mit der Fackel den häuslichen Heerd an.

Nun die drei großen Wandgemälde:

1. Der Olymp, das Reich des Jupiter. Herkules wird unter die Götter aufgenommen. Hebe schenkt ihm den Trank der Unsterblichkeit in die Schaale, Jupiter trinkt ihm entgegen. Juno neben ihm noch unversöhnt und zweifelhaft, ob sie sich ihm zuwenden solle. Zu Jupiters Füßen Ganymed, den Adler tränkend. Links Apollo mit den Musen musicirend, rechts Bacchus mit seinem Gefolge: ein junger Silen läßt einen Panther nach Trauben springen. Zur Rechten und zur Linken des Thrones die olympischen Götter und Göttinnen.

2. Die Unterwelt. Diese ist von den drei Wänden des Göttersaales die schönste. Orpheus vor dem Throne des Pluto und der Proserpina, um durch seinen Gesang Euridice wieder

zu erbitten. Pluto wird erzürnt und runzelt finster die Stirne, Proserpina aber versinkt in tiefe Gedanken als zauberte der Gesang ihr die verlorene Kindheit wieder vor die Seele. Hinter ihrem Throne steht schüchtern erwartungsvoll Euridice. Amor aber winkt dem Sänger, er möge innehalten wenn er nicht wieder verlieren wolle was er erreicht habe. Ein ganzes Drama liegt im Zusammenstoß dieser Gefühle. Rechts die Danaiden, die Wasser in das bodenlose Faß gießen. Die eine blickt nur flüchtig herüber, ohne sich in der Arbeit irre machen zu lassen, die andere hat das Schöpfgefäß neben sich gestellt, weil sie dem Gesange lauschte. Diese Gestalt ist von großer Schönheit. Schön auch die Furien, die in Schlummer versinkend auf den Stufen des Thrones sitzen, und der alte Flußgott des Höllenstromes, der eingeschläfert ist und aus dessen Urne die dunkeln Wellen matter herausströmen. Ganz auf der Linken dagegen stößt der Kahn Charons eben an nnd die drei Höllenrichter verkünden den Neugekommenen das Urtheil.

3. Der Ocean. Der Triumphzug des Neptun und der Amphitrite. Auf einem Wagen nebeneinander, umgeben vom ganzen Heere der Wassergottheiten ziehen sie über die Wellen. Die Rosse laufen in Delphine aus, Amor steht auf beiden zugleich und hält die Zügel. Arion auf dem Delphine, Meergötter, Nymphen mit Korallenzacken und blasende Tritonen plätschern und schwimmen mit vorwärts.

Während im Reiche des Pluto und der Proserpina eine dämmernde Ruhe waltet, weil sie tief in den Abgründen der Erde wohnen, wo kein Lüftchen sich regt und die Schatten, die weder wachsen noch abnehmen, in gleichmäßigem, unendlichem Träumen befangen sind, scheint über das Meer über das Neptun hinrauscht, ein kräftiger, scharfer Wind zu strömen, der

nicht einem Pünktchen überall die geringste Ruhe gönnt. Alle eilen sie, Götter, Wellen und Thiere, und diese Bewegung bildet zu der Stille gegenüber einen überraschenden Gegensatz.

Im Jahre 1825 erhielt Cornelius in den Sälen der Glyptothek, umgeben von allen Schülern, vom Könige das Kreuz des Civildienstordens, wodurch ihm der persönliche Adel zuertheilt wurde. Unter diesen Schülern, die ihm von der Düsseldorfer Akademie nach München folgten, befanden sich fast alle diejenigen welche heute als die ersten deutschen Maler bekannt sind. Eine neue Anschauung der Dinge bildete sich, eine neue Art sie wiederzugeben, und in München blühte ein künstlerisches Leben auf wie es in Deutschland seit den Nürnberger Zeiten des sechszehnten Jahrhunderts nicht dagewesen war. Aber die Dimensionen waren jetzt andere. Cornelius bedurfte immer weiterer Räume. Es traf ein, was ihm ein Freund in den frühesten Zeiten gesagt, „wenn du so fortarbeitest, findest du endlich nirgends Platz mehr für deine Compositionen, so sehr geht deine Tendenz in's Ungeheure". Schon in dem Saale der Ilias, welcher auf den Göttersaal folgte, dehnte er sich aus. Die Figuren sind größer und gewaltiger. In diesen Bildern hat er in der Darstellung leidenschaftlicher Bewegung das Höchste erreicht. Diesen Compositionen gegenüber stimmt man den Worten des Grafen Raczynski bei, mit denen er sein Urtheil über Cornelius einleitet: „Es giebt keine Höhe, die er nicht erreichen könnte: nur seines Willens bedarf es, um ihn hinanzuführen".

Der Saal der Ilias geht mit seinen Darstellungen über den Inhalt des Gedichtes weit hinaus. Sie beginnen mit der Hochzeit der Thetis und des Peleus, und gehen bis zur Zerstörung Troja's. Die drei Hauptbilder bringen den Zorn des

Achill, den Kampf um Patroklus (Anfang und Mitte der Ilias), und den Fall Troja's, den Virgil erzählt. Die Deckengemälde enthalten kleinere Episoden.

Die Hauptgemälde.

1. Der Streit zwischen Achill und Agamemnon. Es ist die Scene mit welcher die Ilias so grandios eröffnet wird. Die legitime höchste Macht, und die im Kampf durch eigene Kraft höchste Gewalt entzweien sich, und aus diesem Zorne entsteht all das Unheil im griechischen Heere. Chryses, der Priester des Apollo, kam ins Lager um seine gefangene Tochter loszukaufen. Chryseïs aber war die Sklavin Agamemnons geworden, der sie nicht herausgeben will und den flehenden Priester mit beleidigenden Worten abweist. Diesen rächt nun Apollo und sendet die Pest über die Griechen. Da, nach neun Tagen, beruft Achill eine Versammlung und fordert den Seher Kalchas auf, die Wahrheit zu sagen, warum die Götter diese Pest herabgesandt hätten. Weil Agamemnon Chryses' Tochter zurückbehalten, lautet die Antwort, und Achill dringt nun in ihn ein, die Sklavin auszuliefern. Agamemnon giebt nach, aber als Ersatz verlangt er Briseïs, Achills Gefangene. Die Scene wird jetzt furchtbar zwischen beiden. Achill, auf's äußerste gereizt, will das Schwert ziehen und Agamemnon durchbohren, aber Athene hält ihn zurück. Verächtlich wendet er dem König und der Versammlung den Rücken; Briseïs wolle er zurückgeben, aber von jetzt ab kämpfe er nicht mehr in den Reihen der Griechen.

Cornelius hat das alles in einem großen Moment zusammengefaßt, den knieenden Priester, den Seher Kalchas, den starren Agamemnon, den wüthenden Achill den die Gottheit zurückhält, die Versammlung der griechischen Fürsten umher, und im Hintergrunde den zürnenden Apoll, der die Todespfeile

auf die Hunde und Maulesel zuerst und dann auf die Menschen sendet.

Man lese die hinreißenden Verse Homers und vergleiche damit diese Darstellung. Nichts von kalter Nachahmung antiker Formen, (was so obenhin die Antike genannt wird), sondern wahrhaftige Körper. Jedes ein ganzer Mensch vom Kopfe bis zu den Füßen. Und welche Bewegung! Wie ist die Wuth in Achill zum Ausdruck gebracht, den nichts gebändigt hätte als eine Göttin. Wie die Erwartung in den Gesichtern derer im Kreise umher. Und welch ein Abstand im Geiste dieser Composition gegen die im Göttersaale. Es ist als wäre ein plötzlicher Furor in die Phantasie des Künstlers gefahren und hätte ihn in diese Heroenkämpfe hineingerissen.

2. Der Kampf um den Leichnam des Patroklus. Dieses Bild ist das schönste von den dreien, wenn ein Urtheil erlaubt ist. Der Augenblick welcher hier dargestellt wird, ist so bewegend, daß ihm weniges im Gebiete der Dichtung und der überlieferten Geschichte zur Seite gestellt werden kann.

Die Griechen sind von dem Tage an, wo Achill sich abgewandt hat, unglücklich im Kampfe gewesen. Unübertrefflich lockt uns Homer in die Gefühle des Heeres hinein. Sie wissen alle, daß Achill ihnen fehlt. Sie wollen ihn bewegen sich wieder an ihre Spitze zu stellen; er verweigert es. Schon schleudern die Trojaner Brände in die Schiffe der Griechen, da kommt Patroklus, dem Achill seine eigenen Waffen gegeben, und treibt die Feinde zurück. Aber Hektor erschlägt ihn, beraubt ihn und will nun auch den Leichnam den Griechen entreißen, um den ein zweifelhafter furchtbarer Kampf entsteht. Da erscheint Achill, unbewaffnet auf dem Walle des Lagers, und seine donnernde Stimme schreckt die Trojaner zurück, daß sie flüchtend davoneilen.

Diesen Moment sehn wir. Unten das Gewühl der Griechen und Trojaner, sie kämpfen um den Besitz des gefallenen Freundes des Achilles. Wie kummervoll in den Augen der Griechen das Gefühl sich ausspricht daß sie verloren seien, wie die Trojaner Rache athmend fühlen, daß der Moment gekommen ist, wo sie ihre Feinde vernichten können. Und welch ein Anblick, der unbewaffnete Achill in der Höhe, der drohend seine Faust ausstreckt: man fühlt, diese eine Faust vermag mehr als alle die Waffen da unten, die um den Sieg ringen. Pallas Athene, Achills Beschützerin, hält die flammenden Blitze über ihn und verstärkt mit der ihrigen seine Stimme. Dreimal hörten sie ihn schreien und sahen die Gluth über seinem Haupte, da stoben die Trojaner auseinander und wandten Unheil ahnend die Rosse rückwärts.

Nun beginnt die Klage um Patroklus und die Rache: er tödtet Hektor, der ihn erlegt hatte. Mit dem Tode Hektors endet die Ilias. Ihr Schluß ist die Beschreibung, wie der König Priamus demüthig flehend vor Achill erscheint und um den Leichnam seines Sohnes bittet. Diese Scene befindet sich unter den Deckengemälden.

3. Der Fall der Stadt. Hier ist Achill längst nicht mehr am Leben und sein Sohn Neoptolem steht schon unter den Kämpfenden; vorn hat er den jüngsten Sohn der Hekuba gepackt, um ihn auf den Steinen zu zerschmettern. In der Mitte des Bildes sitzt die Königin, umgeben von ihren Kindern. Vorn rechts am Boden liegt Priamus erschlagen. Ganz zur Rechten Aeneas, der seinen Vater Anchises davonträgt. Hinter Hekuba aufragend Kassandra, die geraubt wird. Diese Gestalt ist die gewaltigste auf dem Bilde, denn in ihr liegt das Schicksal noch unentschieden. Uns ergreift immer am meisten die Darstellung eines großen Momentes, dessen Ausgang zweifelhaft ist. Daher

die Composition im Göttersaale so bezaubernd, wo wir den flehenden Orpheus erblicken: wir hoffen daß er Euridice erhalte, aber wir sind nicht sicher; und so beim Kampfe vor den Schiffen: wir hoffen daß die Stimme des Achill den Raub des Leichnams abwende, aber wir sehen noch nicht daß es vollbracht sei. Ein solches Bild ist immer neu, weil die Drohung immer bestehen bleibt und nie gelöst wird.

Die Deckengemälde.

Das Bild gerade in der Mitte der Decke, um das die vier großen Felder zusammenstoßen: Die Vermählung des Peleus und der Thetis, der Achill entsprang.

Erster Theil der Deckengemälde.

Links. Es ist Nacht. Götter und Sterbliche schlafen, nur Zeus wacht, der den beleidigten Achill zu rächen trachtet. Nach langer Ueberlegung beschließt er Agamemnon zu einer Schlacht zu verleiten, in der er von den Trojanern besiegt werden soll. Er sendet einen täuschenden Traum hinunter zum Könige, der bethört im Schlafe Nestor zu erblicken glaubt, welcher zu ihm tritt und ihn zum Kampfe anfeuert. Wie schön der Traum gezeichnet ist, der dem schlummernden König die Decke vor den Augen aufhebt und ihm die Truggestalt Nestors zeigt. Mit welcher Meisterschaft in den wenigen Figuren die Worte Homers alle enthalten sind.

Rechts. Aphrodite schützt Paris im Kampfe gegen Menelaos. Unter ihrem Schutze hatte Paris die Helena nach Troja entführt. Hektor schilt ihn, daß er ohne zu kämpfen in der Stadt weile, die um seinetwillen in Gefahr sei. Paris entschließt sich an der Schlacht theilzunehmen und tritt Helena's Gemahl entgegen, der wüthend seine Lanze gegen ihn schleudert, daß sie den Schild durchbohrend, ihm bis an den Leib

dringt. Paris entflieht, Menelaos reißt das Schwert aus der Scheide und schlägt auf ihn los, aber die Klinge zerspringt. Wüthend packt er ihn da an den Mähnen des Helmbusches, reißt ihn rücklings zu Boden und schleift ihn so zu den Griechen herüber, daß ihm der Riemen des Helmes tief in die Kehle schneidet. Da bemerkt Aphrodite die Gefahr; zersprengt den Riemen und rettet ihren Liebling, den sie in eine Wolke verhüllt davon trägt, während Menelaos, den leeren Helm aus den Händen schleudernd, vergebens mit der Lanze von neuem anstürmt.

Die Darstellung des Paris ist ein Meisterstück Homers. Es gelingt ihm, einen weichlichen, unkriegerischen Mann dennoch heldenmüthig und unverächtlich darzustellen. Paris mag nicht kämpfen, aber er ist nicht feige; er unterliegt, aber er ist nicht kraftlos. Jede Gestalt Homers ist charakteristisch wie die Gestalten Shakespeares.

Auch hier wieder ist Cornelius seiner eigenen Phantasie gefolgt. Homer sagt, Paris habe ein Pantherfell getragen, Cornelius deutet dies nur durch den Helm an, vielleicht, weil er an einer anderen Stelle den schlafenden Diomedes schon mit dem Fell eines Löwen zugedeckt dargestellt hatte und hier ein ähnliches Motiv vermeiden wollte. Auch läßt er Paris den Helm nicht vom Haupte verlieren, obgleich wir dennoch den Riemen unter dem Kinne gelöst sehen. Auch steht nichts davon im Homer, daß Eros Aphroditen zu Hülfe kam um Paris fortzuretten, noch daß Menelaos einen Stein auf ihn schleuderte.

Das alles aber sind keine Verstöße gegen die Ilias. Ein Künstler kann thun was er will wenn er es schön thut. So gut wie die späteren griechischen Dichter die alten Sagen Ho=

mers nach ihrem Bedürfniß umformten und erweiterten, mit demselben Rechte darf der, welcher sie heute benutzt, ihre Gestalten nach seiner Weise auftreten lassen.

Ueber diesen beiden Darstellungen: Die Hochzeit des Menelaos und der Helena. Bei ihrer Vermählung brachte Odysseus alle anwesenden Fürsten dazu, einen Schwur zu thun, sie wollten Menelaos gegen jeden Angriff zu Hülfe kommen. Dieser Schwur ist dargestellt. Deshalb mußten sie ihm, als Helena geraubt worden war, später alle nach Troja folgen.

Diese Flucht erblicken wir in dem oberen Bilde des zweiten Theiles der Deckengemälde nach einer Skizze von Cornelius von Schlotthauer gezeichnet. Der Meister zeigt hier seine Kunst, eine Sache aus sich selber erklärend darzustellen, in glänzender Weise. Vor dem Schiffe spielende, verlockende Genien, im Fahrzeuge drin das flüchtende Paar das nicht zurückblickt, und hinter ihnen wie nachziehende Gewitterwolken die Schaar der Erinnyen, deren erste von Amors brennender Fackel Feuer für die ihrige holt.

Darunter rechts: Der schlafende Diomedes. Wir erinnern uns der unglücklichen Schlacht, zu der Zeus Agamemnon durch den Traum verleitet hatte. Durch sie waren die Griechen an den Rand des Verderbens gebracht worden. Erschöpft ruhen beide Heere Nachts vom Kampfe aus, nur in Agamemnons Auge kommt kein Schlaf. Mit Menelaos geht er im Lager umher und sie erwecken die Fürsten wieder. Einer nach dem andern erhebt sich und folgt ihnen. Homer beschreibt es genau und ausführlich, man glaubt den Gang der Männer durch die Stille der Nacht und das schlafende Heer zu vernehmen.

Schnell nun kamen sie hin, wo Tydeus Sohn Diomedes
Draußen lag am Gezelt mit den Rüstungen; auch die Genossen
Schliefen umher, auf den Schilden das Haupt, und Jegliches Lanze

Ragt auf der Spitze des Schaftes emporgerichtet und fernhin
Strahlte das Erz, wie die Blitze des Donnerers. Aber der Held selbst
Schlummerte ausgestreckt auf der Haut des geweideten Waldstiers;
Auch war unter dem Haupt ein schimmernder Teppich gebreitet.

(Die Ilias von Voß. Zehnter Gesang. 150.)

Als er dann aufspringt, um mit ihnen fortzugehn, wirft er ein Löwenfell um die Schultern und ergreift die Lanze. Cornelius hat das Löwenfell gleich anfangs an die Stelle der Stierhaut gebracht. Die Gestalt des ruhenden Helden ist prachtvoll. Diomed kann sich mit Achill nicht messen, aber umsoviel als dieser göttlicher und schrecklicher als Diomed auftritt, umsoviel erscheint Diomed menschlicher und von ruhigerer Stärke.

Links: Hektor, von Ajax zu Boden geschlagen und von Apoll in Schutz genommen. Zugleich treten die Herolde zwischen sie und verbieten den weiteren Wettkampf.

Der dritte Theil der Deckengemälde hat als oberste Darstellung das Urtheil des Paris. Hier war es, wo die dankbare Aphrodite ihm die schönste Frau der Welt zum Danke versprach. Deshalb der Schutz, den sie ihm angedeihen läßt. Dieses Sicheinmischen der Götter in die menschlichen Verhältnisse, das Hineinblitzen ihrer olympischen Leidenschaften in die der Sterblichen, mildert auf das glücklichste alles was geschieht und jede That die begangen wird. Wie natürlich und reizend erscheint uns die Flucht der Helena, wenn wir in der schönen Frau nur die rechtmäßige Belohnung sehn die dem Glücklichen von einer Göttin verheißen und durch ihre Fügung zugeführt ward. Helena's Verrath wird so fast zu einem Dulden, ihre Treulosigkeit zu bemitleidenswerther Verblendung durch die Künste Aphroditens, gegen die die Götter selbst nicht geschützt waren. Ueberall mischt sich bei der Erzählung der griechischen Mythe der menschlichen Schuld diese geheime Nöthigung durch den Willen der Götter

bei, und deshalb scheinen die schuldigsten Hände vom Blute fast unbefleckt, das sie vergießen mußten.

Darunter links: Achill unter den Töchtern des Lykomedes. Thetis wußte, daß ihr Sohn vor Troja den Tod finden würde. Deshalb wird er von ihr in Frauenkleidern im Palaste des Königs Lykomedes auf Skyros gehalten, dessen Töchter ihn seines goldblonden Haares wegen Pyrrha nannten. Odysseus aber hatte sich den Griechen erboten, den versteckten Helden dennoch ins Lager vor Troja zu führen. Er landet in Skyros. Lykomedes verläugnet Achill. Odysseus jedoch breitet Schmuck und prachtvolle Gewänder vor den Mädchen aus, darunter aber auch Waffen, und als Achill nach diesen greift, ertönen draußen plötzlich die Kriegstrompeten. Nun galt keine Verstellung mehr.

Achill ist im Begriff sich zu verrathen. Er hat einen Helm aufgesetzt und betrachtet sich im Spiegel eines Schildes. Die Mädchen umher sind mit den Schmucksachen beschäftigt. Jeder von ihnen ist eine eigenthümliche Natur verliehen. Die links sieht sich lächelnd und beglückt im Spiegel, den eine alte Frau ihr vorhält. Die andere wählt lange ehe sie sich entscheidet. Die letzte, die ihr über die Schulter sieht, ein angenehm, liebliches Gesichtchen, wählt lieber für die Schwester mit statt an sich selbst zu denken. Diese Scene enthält ein ganzes Gedicht, und zwar eins das Cornelius wiederum erfunden hat, denn von dem hier Dargestellten wurde ihm das Wenigste überliefert.

Rechts: Aphrodite und Ares von Diomed verwundet. Im Hintergrunde der Held der einen Stein schleudert. Athene sitzt auf dem Boden und sieht spöttisch den Unfall mit an. Sie war es, die Diomedes angefeuert hatte als er Ares verwundete, sie stand neben ihm auf dem Wagen, daß die Achse laut stöhnte weil sie den stärksten der Männer und die schreckliche Göttin

tragen mußte. Ares zückte die Lanze auf Diomed, Athene wandte sie ab, läßt aber Diomed dem Gotte mit dem Speer in die Seite stoßen, daß er wie neuntausend Männer aufschreiend zum Olymp empor flüchtet, wo er Zeus das tropfende Blut zeigt und in Klagen ausbricht. Hier dagegen sehen wir Zeus mit seiner Gemahlin Aphrodite belächeln, die am Handgelenk verwundet wurde als sie im Kampfe ihren Sohn Aeneas beschützte. Die Gestalt der Göttin, wie sie weinend dasitzt und sich verbinden läßt, ist sehr schön. Sie hat nichts Ueppiges, sondern die reinsten menschlichen Formen, wie denn auch die älteren griechischen Darstellungen Aphroditens nichts von der weichlichen Eleganz haben, ohne die eine spätere Zeit die Göttin nicht zu denken vermochte.

Vierter Theil der Deckengemälde. Oben: Das Opfer Iphigeniens. Rechts darunter: Der Abschied Hektors von Andromache ehe er zum Kampfe auszieht in dem er von Achill getödtet wird. Links: Priamus erbittet den Leichnam Hektors von Achill zurück. Achills rasende Rache erscheint weniger furchtbar, weil seine Trauer um Patroklus so maßlos war. Dreimal hatte er Hektor um Troja gejagt ehe er ihn tödtete. Dann durchbohrte er ihm die Sehnen an der Ferse, fesselte ihn mit den Füßen hinten an seinen Wagen und jagte vor den Mauern der Stadt, von denen das Volk herabsah. Nun kommt Priamus, knieet vor ihm und bittet um den zerfetzten Körper seines Sohnes um ihn bestatten zu dürfen. Homer beschreibt dann, wie er ihn empfängt und auf einem mit Maulthieren bespannten Wagen in die Stadt führt. Die letzte Scene des Gedichts ist der Eintritt des traurigen Zuges in Troja, der Jammer des Volkes und die Errichtung des ungeheuren Holzstoßes auf dem die Leiche verbrannt wird.

Hiermit sind Cornelius' mythologische Compositionen ge-

schlossen. Noch zu nennen die Bilder in der kleinen Vorhalle der Glyptotheksäle: Prometheus der den ersten Menschen bildet, und Pandora mit Epimetheus.

Im Jahre 1830 beendete Cornelius die Malerei in der Glyptothek. Er war seit fünf Jahren Director der Münchner Akademie. Der große Antheil den er an anderen Malereien hatte, welche unter seiner Leitung in München ausgeführt wurden, ist bekannt. Er leitete direct oder indirect was künstlerisch unternommen wurde und stand auf der Höhe desjenigen Einflusses, den man, im Gegensatz zu dem unsichtbar geistig wirkenden, als den sichtbar praktischen Einfluß des Momentes bezeichnen könnte. Viele große Künstler haben eine solche Stellung nie eingenommen. Goethe und Beethoven dirigirten niemals in unmittelbarer Weise wirkend die Literatur und Musik ihrer Zeit, wie Schiller oder Gluck und Händel gethan. Raphael übte von 1513—1520 eine solche Herrschaft aus. Er verdrängte Michelangelo, der sie vor ihm in Rom gehabt hatte und erst nach seinem Tode dort wieder auftrat. In der Zwischenzeit regierte er in Florenz das Künstlerthum.

Es ist kein Zweifel, daß eine öffentliche Stellung dieser Art, die große Anforderungen an eine große Kraft stellt und dadurch bedeutende Werke gleichsam erzwingt weil das Genie durch Ehrgeiz und Verpflichtung zu erhöhter Thätigkeit angetrieben wird, einem energischen Manne ungemeine Genugthuung gewähren kann. Aber es ist ebenso bekannt daß ein derartiger Antrieb später beinahe immer bedauert wird. Raphael, Michelangelo und Schiller, um bei diesen Dreien stehen zu bleiben, wurden zu Werken veranlaßt die sie in der Stille mit sich allein vielleicht anders und langsamer geschaffen hätten. Der leise Drang der einen Genius dahin oder dorthin lenkt wie zu nachtwandlerischem Umherirren, wo der Zufall nur und kaum

der eigene Wille die Richtung angiebt, die sanfte Stimme welcher Goethe und Beethoven immer nachfolgten, verstummt den lauten Anforderungen eines erwartenden und begehrenden Volkes gegenüber.

Von diesem Gesichtspunkte aus sind die Malereien zu betrachten welche Cornelius im Auftrage der Stadt München in der Ludwigskirche ausgeführt hat. Er malte nicht allein, und die Art, wie er zeichnete und malte, war eine andere als vorher. Das Hauptgemälde ist eine Darstellung des jüngsten Gerichts. Eine große Wand im Chore hinter dem Hauptaltar wird davon eingenommen. Cornelius fertigte den Carton in kleinerem Maßstabe an, der darauf, Stück für Stück vergrößert, von ihm selbst auf die Mauer gebracht wurde. Hier haben wir nur eine kolossale Skizze vor uns, während in den anderen Cartons bis dahin die wirkliche Größe der späteren Malereien gleich zu Grunde gelegt war. 1835 kam er mit diesem Werke aus Rom nach München zurück und ist mit seiner Ausführung bis zum Jahre 1840 beschäftigt gewesen, hatte daneben jedoch noch eine Anzahl der größten Cartons für die übrigen Theile der Kirche zu zeichnen, die nun freilich nicht in seiner früheren Weise bis in's Einzelne vollendet ausfallen konnten, sondern meistens die bloßen Umrisse geben.

Das jüngste Gericht ist eine für eine katholische Kirche bestellte Arbeit. In diesen Worten liegt nothwendigerweise, daß ein Protestant dies Werk nicht in der Weise wie ein Katholik zu schätzen im Stande ist. Der Protestant mag noch so tolerant, nur das Gemälde und seine Gestalten im Auge haben: das was ein Katholik hier sieht, kann er nicht erblicken. Deshalb erkläre ich mich hier für nicht competent. Die Arbeit ist eine ungeheure. Die Zusammenstellung der einzelnen Gruppen eine glückliche. Der Carton, als er ankam, erregte ungemeines

Aufsehen in München. Auch ich bewundere ihn, aber erwärmen kann er mich nicht. Dieses Aufschweben der Seligen im Costüm der Zeit, so herrliche Gruppen sie bilden mögen, dieses Herunterreißen der Verdammten berührt mich nicht. Der Teufel mit den fetten Angstsündern umher ist mir gleichgültig und das Gefühl aus dem das Ganze hervorging mir ein fremdes. Ich kann nicht verläugnen, daß ich in der einen Gestalt, die halbverdeckt von einer anderen dem Teufel naht, eine Anspielung auf Luther erkenne. Es war eine Schwäche des großen Meisters, sich so weit den Münchner Anschauungen dienstbar zu machen. Aber noch einmal, wie soll ein Protestant dieses Gemälde ansehen, wenn er es als eine katholische Kirchenarbeit betrachten muß? Ich kenne Cornelius, und weiß wie hoch er den Protestantismus und gerade die lutherische Bibel stellt, trotzdem daß er ein eifriger Katholik ist. Gerade deshalb erwähne ich hier das Bedenkliche. Dergleichen kann nicht verschwiegen werden, sondern erfordert offene Besprechung. Daß Luther die Walhalla erst nachträglich zugestanden wurde, daß er hier als einer der Verdammten zum Teufel in die Hölle gebracht worden ist, während König Ludwig unter den Seligen steht, dies sind Dinge, die weder mit dem Ruhme des Königs, als des Mannes der Cornelius zuerst erkannte und beschäftigte, noch mit dem Ruhme des Meisters tieferen Zusammenhang haben, der nach diesem jüngsten Gerichte noch so herrliche Compositionen ebenfalls geistlichen Inhalts, aber von freierem Geiste geleitet als diesmal, geschaffen hat.

Die Anordnung des jüngsten Gerichtes ist eine hergebrachte. Schon Michelangelo folgte darin dem Luca Signorelli, und dieser früheren Darstellungen. Oben die Herrlichkeit des Himmels. Hier die Apostel zur Rechten, dort die Patriarchen zur Linken, in der Mitte Christus mit Maria und Johannes dem

Täufer. Unter ihm die Engel die in die Auferstehungs-Posaunen stoßen. Links das Aufschweben der Seligen, rechts das Herunterschmettern der Verdammten; auf dem Boden das Auferstehen der Todten.

Das jüngste Gericht von Michelangelo in der Sixtinischen Capelle erscheint, wenn man es überblicken gelernt hat, als ein so erstaunliches Werk, daß der Eindruck immer größer und gewaltiger wird. Der letzte Moment alles Daseins, wo mit einem Worte entschieden werden soll, ob ewige Seligkeit oder Verdammniß von nun an das Schicksal jedes einzelnen sein solle, ist erschütternd, auch für den der an keine ewige Verdammniß glaubt. Der Kampf der Herabgestoßenen die dennoch wieder emporkämpfen wollen, hat eine grausenhafte Wahrheit, ihre verzweifelten Anstrengungen, sich nicht als verdammt anzuerkennen während die Diener der Hölle sie zu sich niederreißen, sind ein fürchterliches Ringen. Ich finde diese Gedanken hier wieder, aber nicht in der Stärke wie bei Michelangelo. Ich habe bei allen Werken von Cornelius bis zu diesem jüngsten Gericht ein Gefühl: so konnte nur dieser eine große Meister sehen und darstellen; hier aber, wo eine Vergleichung möglich wird, fällt sie nicht zu seinen Gunsten aus.

Ueber dem jüngsten Gericht, in der Wölbung des Chors, ist die Schöpfung dargestellt, rechts und links davon Chöre von Engeln. Die Cartons befinden sich in Basel.

Der Grundplan der Ludwigskirche ist ein Kreuz. Das jüngste Gericht im Chor bildet das Ende des Langschiffes, die Kreuzigung und die Anbetung der Könige die beiden Endpunkte des Querschiffes. Diese Compositionen sind im Carton wenig ausgeführt. Ebenso die vier Evangelisten welche im Kreuzgewölbe über der Anbetung in die vier Felder des Mauerwerks gemalt sind. Kolossale Gestalten: Matthäus mit dem

Engel, Marcus mit dem Löwen, Lucas mit dem Ochsen, Johannes mit dem Adler. Im Kreuzgewölbe über der Kreuzigung dagegen die vier Kirchenväter.

Diese sind nicht von Cornelius, weder von ihm gemalt, noch die Cartons, noch die Skizzen dazu von ihm, sondern von Hermann, der in derselben Weise die Cartons der Verkündigung gezeichnet hat, welche über der Anbetung, zur Rechten und Linken, in Fresco von ihm gemalt sind. Die beiden Gestalten Christus und Magdalena rühren gleichfalls von Hermann her und sind in entsprechender Weise über der Kreuzigung von ihm ausgeführt worden. Nur zu der Christusgestalt, Magdalena gegenüber, lieferte Cornelius die Skizze. Professor Hermann ist einer von denen welche Cornelius nach Berlin folgten als er dahin berufen wurde. Ein umfangreiches, beinahe vollendetes Bild, Die Auferstehung, das für die Matthäuskirche angekauft wurde, ist seine letzte Arbeit und giebt den reinsten Begriff seines Stiles und seiner zarten Malerei.

Von denjenigen Fresken welche die Mitte des Gewölbes schmücken wo Langschiff und Transept sich kreuzen, sind nur diejenigen zwei Cartons hier ausgestellt welche Cornelius selbst zeichnete. Das Centrum des Gewölbes nimmt die Taube, das Symbol des heiligen Geistes ein, um sie her sind in vier Feldern, 1. die christlichen Fürsten und die Vertreter des Christenthums, 2. die Erzväter und Propheten, 3. die Apostel und Märtyrer, und 4. die Kirchenväter und Ordensstifter dargestellt. Die Cartons zu 1 und 3 sind von Moralt und Lacher gezeichnet und nicht vorhanden, die zu 2 und 4 dagegen von Cornelius, und für mich das schönste was er in der Ludwigskirche gethan hat.

In vollendeter Weise hat er die beiden Gruppen der Erzväter und Propheten mit einander vereinigt. Links Adam und

Eva, dann Noah, seine Familie hinter ihm, dann Jacob, sein Kind segnend, Isaac und Abraham, im Hintergrunde Joseph. Dagegen auf der andern Seite ganz zur Rechten der trauernde Jeremias, dann Jesaias, Daniel und Moses; im Hintergrunde David.

Darunter die Kirchenväter und die Ordensstifter. Ganz zur Linken Ambrosius, dann Bonaventura, Thomas von Aquin und Augustinus, dahinter Gregor; ganz zur Rechten dagegen auf der andern Seite Loyola, Domenicus, Franciscus, Bernhard und Hieronymus, und im Hintergrunde Benedictus.

Die Ausmalung der Ludwigskirche war Cornelius' letzte Münchener Arbeit. Friedrich Wilhelm IV. kam zur Regierung und berief ihn nach Berlin. Bedeutende Werke wurden hier in Aussicht gestellt. Das was gethan werden sollte, war einstweilen noch nicht festgestellt. Werfen wir einen Blick zurück auf Cornelius' frühere Werke und fragen, was konnte jetzt noch geschehn? Welche Aufgabe erdacht werden um einen Geist wie den dieses Mannes zu neuen Produktionen zu reizen.

Cornelius ist nicht dazu geschaffen, dem leichtsinnigen Gedankengange der momentanen Stimmung des Publikums dienstbar zu sein. Alles Genrehafte ist ihm unmöglich. Genre nennt man die Darstellung der Dinge ihrer angenehmen Oberfläche nach. Das Höchste was ein Genrebild erreicht, ist daß es hübsch und interessant sei. Es giebt Genremaler deren Arbeiten mit einer Wahrheit und Tiefe der Auffassung gemalt sind, daß man sie zu den großen Künstlern rechnen muß, aber die großen weltbewegenden Gedanken vermögen sie nicht darzustellen, die vermögen überhaupt nur Wenige in Gestalten auszudrücken. Cornelius ist einer von diesen Wenigen, und es fragt sich, was hatte er noch vor sich wenn er den Weg seiner innern Entwicklung ansteigend weiter verfolgen sollte.

Die tiefsten Gedanken der antiken Welt hatte er erschöpft, es blieben nur die des Christenthums übrig. Es kann kein Zweifel walten, daß es eine malerische Darstellung dieser Ideen gebe. Nur können für Protestanten die althergebrachten romanischen Gemäldeformeln nicht mehr gebraucht werden. Byzantinischen Ursprungs selber dienten diese zur Anfertigung von Bildern, deren Anblick nicht etwa freiwillige Betrachtungen erwecken sollte, sondern die Gemälde selbst sollten geheiligte Gegenstände sein und die Tafel und die Farben angebetet werden. Das widerstrebt uns. Gemälde sind für uns nur Gleichnisse. Confessionell religiöse Gemälde kennen wir nicht. Wohl aber theologische Darstellungen, die das enthalten was alle Christen vereint, nicht aber was die Sekten und Confessionen getrennt hält. Und in diesem Sinne begann Cornelius jetzt in Berlin die Compositionen für das Camposanto. Hier ist alles seine eigene Schöpfung, hier zeichnete er wie ein Deutscher dessen Phantasie von dem Inhalt der Bibel zur höchsten eigenen Thätigkeit erregt worden ist. Diese Werke sind der würdigste Abschluß seiner Thätigkeit. Kein Protestant kann sagen sie widersprächen seiner Ueberzeugung, kein Katholik sie verwerflich finden. Denn was hier gefunden und mitgetheilt wird, ist geschieden von kirchlich individuellen Ansichten und bildet wie Dantes Gedichte, die auch den Himmel und die Hölle berühren, ein gemeinsames Gebiet, das jedem der es betreten will offen steht.

Die Arbeiten mit welchen Cornelius in Berlin beauftragt wurde, waren so großartiger Natur, daß sie wenn allein der äußere Raum in Betracht gezogen wird eine größere Fläche vielleicht eingenommen hätten als Alles zusammengenommen was bis dahin von ihm geschaffen worden war. Vier Wände, jede 180 Fuß lang und von bedeutender Höhe, boten sich dar und soll-

ten mit seinen Compositionen bedeckt werden. Man wollte einen neuen Dom auf der Stelle des heutigen erbauen, daneben ein Camposanto, d. h. einen Begräbnißplatz für die Königliche Familie. Vier Hallen, nach außen hin durch glatte Mauern abgeschlossen, umgeben einen in ihrer Mitte liegenden freien Hof. Die Innenseite dieser vier Wände war für die Gemälde bestimmt.

Cornelius ging nach Italien um die erste Skizze sämmtlicher Malereien zu zeichnen. 1846 kam er zurück und begann die Cartons der einzelnen Theile. Die Blätter welche eine Uebersicht des Ganzen geben, vier an der Zahl, sind zuerst zu betrachten.

Es liegen der Zusammenstellung dieser langen Gemäldereihen tiefe Gedanken zu Grunde. Die Lehren des Christenthums über Tod, Sünde, Vergebung und Erlösung bilden symbolisch ineinandergreifend den Inhalt der auf den vier Wänden anzubringenden Gemälde: dem unbefangenen Beschauer erscheinen sie als eine Reihe von dargestellten Begebenheiten, wie sie in den Evangelien erzählt und in der Offenbarung angedeutet sind. Je tiefer wir die ganze Schöpfung betrachten, umsomehr wird alles was wir an Thaten, Dingen und Verhältnissen erblicken, nur ein Symbol ewiger einfacher Gedanken sein; trotzdem aber bieten dieselben Thaten, Dinge und Verhältnisse auch dem Auge dessen einen wahrhaftigen Anblick dar, der unbefangen sie nur für das nimmt was sie ihrer Oberfläche nach zu sein scheinen; und so sei es hier gestattet, nur äußerlich die Namen der einzelnen Bilder anzuführen.

Die Eintheilung der Wände ist höchst geschmackvoll und in ihrer Einfachheit den ungemeinen Räumen glücklich angepaßt. Es stehen immer je drei Bilder übereinander: ein Hauptbild in der Mitte, eine Lünette über ihm, eine schmale Predella

unter ihm. Kolossale Figuren trennen die Compositionen und lassen jedes Gemälde als ein Werk für sich erscheinen, während die ganze Wand dann doch wieder organischen Zusammenhang gewinnt.

Die erste Wand, in deren Mitte eine Thür ist, enthält fünf Hauptbilder. Rechts das erste: Die Auferstehung, dann Das neue Jerusalem, Die klugen und die thörichten Jungfrauen, Die Zerstörung Babylons, Die apokalyptischen Reiter.

Die zweite, dieser gegenüberliegende Wand, ebenfalls mit einer Thür in der Mitte: Die Bekehrung des Saulus, Die Heilung des Kranken durch den Schatten des Petrus, Die Ausgießung des heiligen Geistes, Die Heilung des Gichtbrüchigen, Philippus und der Kämmerer.

Die dritte Wand mit nur drei Bildern: Der Jüngling zu Nain, Thomas erblickt die Wundmale, Erweckung des Lazarus.

Die letzte Wand: Die Grablegung, Die Anbetung der Könige, Die Ehebrecherin vor Christo.

Zu diesen Haupt = Mittelbildern stehen die Lünetten und die Predellen in Beziehung. Immer drei bilden einen Gedanken, immer eine ganze Wand abermals einen Gedanken. Schließlich alle vier Wände zusammen geben den Inhalt des Christenthums in symbolischer Darstellung. Doch kann von einer Wirksamkeit dieser tieferen Absichten erst dann die Rede sein, wenn das Gebäude errichtet und die Malereien darin ausgeführt sind. Für uns tritt überhaupt dieser gesammte Inhalt hier zurück. Es kommt darauf an, die Entwicklung des Meisters in dem was fertig wurde zu erfassen. Und so ist es gewiß keine Willkür, sondern innere Gesetzmäßigkeit, wenn er zuerst mit den vier apokalyptischen Reitern die Reihe der Cartons eröffnete.

Meinem Gefühle nach knüpft dieses Bild an die Ilias=

bilder an. Cornelius hatte eine lange Pause gemacht, in der er arbeiten mußte was Andere wollten. Nun begann er wieder zu thun was Er wollte. In Berlin trat er wieder in die Stille zurück, aus der ihn seine letzte Münchener Zeit herausgerissen. In Berlin verschwindet Alles unter dem großen Wellenschlage unzähliger Dinge die den Tag beherrschen. In München war Cornelius zuletzt der gewesen, der neben dem Könige als die bedeutendste Person der Stadt galt, in Berlin wurde er beinahe ein Privatmann, der in glänzender Einsamkeit weiterarbeitete. Er hatte wieder seine Zeit und seine Gedanken für sich allein und gab sich ihnen hin. Cornelius war in Berlin, trotzdem daß er als Fremder erschien und für die Meisten ein Fremder blieb, mehr in der richtigen Atmosphäre als irgendwo anders.

In den Iliasbildern hatte er die Wuth und Leidenschaft so gewaltig dargestellt daß kaum eine Steigerung möglich schien; aber sie wird überboten von der unbarmherzigen Zerstörung die auf den Cartons der vier apokalyptischen Reiter zum Ausbruch kommt. Gegen die vernichtende Kraft dieser Gewalten kommt der ganze Olymp nicht an. Die Pest, der Hunger, der Krieg, der Tod sausen über die Erde daß die Gebirge wie Kieselsteine fortspringen unter den Hufen der Pferde. Wir ahnen eine endliche Zerstörung alles Lebendigen. Sie ist denkbar für uns. Das ist es was diesem Bilde seine grausenhafte Wahrheit giebt. Was die Griechen das Fatum nannten, die unergründliche Macht die stärker als die Götter selbst ist, die tritt hier auf in den vier Gestalten und rollt wie eine ungeheuere Walze über die Erde um alles platt und gleich zu drücken.

Wohin dieser Carton geschickt wurde, da hat er die anderen Werke verdunkelt die neben ihm ausgestellt waren. Von

solchem Geiste, wie diese vier Reiter, sind die Dämonen erfüllt die auf Michelangelo's letztem Gerichte mit den Verdammten kämpfen.

Als Lünette darüber die Engel welche die Schalen des Zorns ausgießen, sie sind gleichsam die Ueberschrift dazu, die Wolken die über der Landschaft schweben.

Der zweite Carton: Die Erscheinung des himmlischen Jerusalems. Ebenso natürlich als der Glaube an die einstmalige Vernichtung der Menschheit ist der, daß dennoch wenige Auserwählte entrinnen werden um den Anfang eines Daseins zu bilden. Wie hinter uns die Sündfluth liegt, aus der Noah gerettet ward, und wie die Erzählung dieser alten Sage einem geheimen Gefühl der Anerkennung, es sei wirklich so gewesen, in uns begegnet, ebenso hegen wir für die Zukunft ähnliche Ahnungen; wir denken, die Sonne wird wieder scheinen nach all der Finsterniß. Alle konnten sie nicht vernichtet werden. Diesen Gedanken lese ich aus dem Bilde heraus. Auf einer Felsspitze haben die letzten Ueberbleibsel der Menschheit sich festgesetzt, da erweckt sie die himmlische Erscheinung aus ihrer Stumpfheit. Wie schön, daß die Kinder sie zuerst gewahren und die Aelteren aufrütteln. Die Lunette muß dazu genommen werden: Johannes, der von der Höhe herab dies hereinbrechende Glück sieht. Der Teufel, das böse Princip, wird gefesselt und in den Abgrund geschleudert, das Gute herrscht allein; ein Reich irdischer Seligkeit erschließt sich. Von Ferne kommen die Könige, es zu begrüßen.

Der dritte Carton: Die Auferstehung. Mit diesem Bilde hat Cornelius endlich das gegeben was von dem Gedanken an ein jüngstes Gericht der Darstellung fähig ist. Kein Teufel mehr mit seinen Trabanten, keine sich quälenden, herabgerissenen, gekniffenen, verhöhnten Verdammten, sondern ein Erwachen der

Guten und der Bösen zugleich, und jeder seinen eigenen Gedanken anheimgegeben. Auf dem Felsen oben liegt der Engel des Gerichts in Schlummer versunken. Keine äußere Gewalt trennt und vereinigt die Gestalten. Das Entzücken derer die sich wiederfinden, beherrscht die Stimmung des Ganzen.

Wie begreiflich, wie tröstend und beruhigend sind diese Scenen. Wenn von einem Dasein nach dem Tode ein ahnendes Gefühl uns beschleicht, da sträubt sich unser Gemüth gegen Bilder unbarmherziger Höllenqualen. Wir verlangen friedliche Vorstellungen. Ewige Verdammniß und Teufel sind keine Begriffe deren wir bedürftig wären und die uns in irgend einem Momente des Lebens fruchtbringend vor die Seele träten. Wir verläugnen sie weiter nicht denen gegenüber die mit Heftigkeit an ihnen festhalten, aber wir wollen nichts damit zu thun haben. Wie schön hat Cornelius diese Ungewißheit dessen was uns erwartet und zugleich diese sichere Hoffnung auf Glück und Versöhnung ausgedrückt. Selbst bei denen die angstvoll sich wieder zu Boden stürzen oder entfliehen, ist nicht angedeutet daß sie einer ewigen Vernichtung entgegeneilen, sondern diese Verzweiflung, die sie fühlen, kann ebenso gut der letzte Moment der Qual sein, und im nächsten Augenblick auch über sie der Friede ausgegossen werden, dessen die anderen schon theilhaftig wurden.

Der vierte Carton, Der Fall Babylons. Der Inhalt dieser Arbeit, der letzten die Cornelius in Berlin beendete ehe er nach Italien ging, entspricht meinem Gefühl nach nicht in dem Maße einem allgemeinen, großen Gedankenzuge der Menschheit wie dies bei den anderen der Fall ist. Es sind mystische Gestalten und Begebenheiten. Statt zu urtheilen bedenken wir jedoch: — ein Mann wie Cornelius, der hoch über der Masse der Menschen steht die mit geringeren geistigen Gaben ausge-

stattet wurden, wenn der in hohem Alter in der Gestaltung solcher Dinge sein Genügen findet, muß er, selbst wenn wir ihn nicht gleich verstehen, dennoch etwas hineingelegt haben, das nicht unverständlich an sich sondern unverständlich für uns ist, deshalb weil wir nicht mit ihm auf gleicher Stufe stehn. Die letzte Periode menschlicher Geistesentwicklung verliert sich naturgemäß ins mystische. Bei Göthe war das ebenso. Die meisten Menschen werden schon bei 70 Jahren matter und fühlen sich abnehmend oder stillstehend. Wer von uns also besitzt einen Maßstab, den Gedanken derer nachzugehen, die nahe den Achtzigern noch im Wachsthum begriffen einen Ausdruck dafür suchen? Wir können wohl das Einzelne der Composition benennen und erklären, wie die letzten Theile von Goethe's Faust, aber uns fehlt die deutliche Erkenntniß doch, welche geheimen Erfahrungen der Dichter mit dem Ganzen bezeichnen wollte.

Die Predellen enthalten die Werke der Barmherzigkeit. Die erste Predella: Die Tröstung der Gefangenen, darauf Die Tröstung der Leidtragenden, endlich Die Zurechtweisung der Verirrten. Die zweite Predella, Die Speisung der Hungrigen. Die Auffassung dieser Scenen ist für Cornelius wieder ein Fortschritt. Während in den Figuren der Hauptbilder das Individuelle zurücktritt damit auch nicht das Geringste den Eindruck des Ganzen unterbreche, ist hier eine Reihe von Momenten gegeben, die vielleicht nur Cornelius allein so natürlich darzustellen vermochte ohne genrehaft zu werden.

Seine Figuren sind typisch; man könnte gleich ein Dutzend andere nach jeder erfinden. Bestohlen worden ist Cornelius sehr selten, aber unbewußt nachgeahmt in einer Weise, daß man ganze Serien von Figuren aus den Bildern der verschiedensten Künstler herausnehmen könnte, die alle auf denselben Ursprung zurücklaufen. Denn dies steht unbestreitbar fest: erfinden kann

nur das Genie, und jede schwächere Kraft borgt und empfängt von der stärkeren; und wenn sie sich ihrer absichtlich erwehren wollte, es bleibt ihr dennoch zuletzt nichts übrig als nachzuahmen. Und auf dieser Nöthigung, in geistigen Dingen an die stärkere Kraft sich anlehnen zu müssen, beruht alle Entwicklung und aller Fortschritt.

Im Jahre 1854 ging Cornelius zum letzten Male nach Italien und kehrte nicht zurück. Er lebt in Rom seitdem. Lange Jahre schon stockt der Bau des Camposanto. Dennoch arbeitete er fort an den Entwürfen dafür. Das letzte was er hierhergeschickt hat, ist die Farbenskizze für die Altarnische des großen Domes, an dessen Bau auf's neue lebhaft gedacht wurde.

Bei diesem Werke ist zweierlei vorweg in Anschlag zu bringen. Erstens, daß es als Entwurf nur eine Idee des Ganzen giebt, wie es werden soll, und zweitens, daß es für eine gebogene Fläche bestimmt ist. Kommt es in kolossaler Größe zur Ausführung, so wird es höher und schmaler erscheinen als hier, und dadurch die Mitte mehr zur Mitte werden. Auch wird dann die etagenförmige Eintheilung einen durchaus anderen Eindruck machen.

Dies Gemälde ist ein symbolisches. Es giebt im Bereiche des menschlichen Geistes eine Gattung von Gedanken, deren Darstellung in festen Worten nicht möglich ist. Es sind gleichsam nur Gedankenanfänge, und wir besitzen nicht die Kraft, hier abzuschließen und feste Anschauungen mitzutheilen. Deshalb bedienen wir uns der Gleichnisse, um anzudeuten um was es sich handelt. Wenn die letzten Dinge die wir in der Zukunft zu erwarten haben, unseren Geist berühren, können wir nicht sagen wie sie eintreffen werden. Um sie trotzdem zu bezeichnen, nehmen wir zu Symbolen unsere Zuflucht. Wir

legen gewissen Bildern oder Zeichen die Kraft bei, das anzudeuten was wir meinen und deutlicher auszusprechen nicht die Fähigkeit besitzen oder Scheu tragen.

Ein solcher Gedanke ist der von der Erwartung des jüngsten Gerichts. Es ist uns überhaupt unmöglich, unsern Zustand nach dem Tode als etwas Festes zu erblicken, das wir mit Sicherheit in bestimmter Gestalt vor uns sehn. So wenig ein junger Adler, der noch im Ei steckt, sich den Zustand denken kann, daß er mit ausgebreiteten Flügeln zwischen Sonne und Erde schweben werde, so wenig vermag sich unsere Phantasie beim Gedanken an die Unsterblichkeit und ihre verschiedenen Stufen aus bloßen Ahnungen zu reellen Anschauungen loszuarbeiten.

Nun aber wird eine Darstellung dennoch begehrt. Es wird vom Künstler verlangt, das nicht Darstellbare darzustellen. Er genügt den gemachten Anforderungen. Er benutzt diejenigen Bilder, welche seit langen Zeiten hergebrachter Weise für diese Dinge gebraucht worden sind. Und so ist es Cornelius gelungen, eine Composition von großer Bedeutung hervorzubringen, wenn auch das was wir schön daran nennen dürfen, sich mehr dem genaueren Verständnisse derer erschließen wird, deren Auge und Sinn an dergleichen Gemälde gewöhnt sind, als der unbefangenen Betrachtung anderer, die nicht sogleich wissen was diese Reihen von Gestalten zu bedeuten haben.

Protestanten sind nicht gut in der Lage, die himmlischen Heerschaaren, wie sie hier angeordnet sind, sogleich zu übersehen. Es ist eine Art geistlicher Schlachtordnung. Alle Gestalten welche die Kirchengeschichte als Häupter ihrer Entwickelung aufweist, sind versammelt. Historisch genommen ist mir das Gemälde weder fremd noch meinem Gefühl widersprechend,

allein als Altarbild einer protestantischen Kirche wüßte ich es kaum zu denken. Es wird eine Zeit geben, wo uns die katholischen Anschauungen wieder näher stehen werden, denn die älteste Kirchengeschichte, vor der Trennung der Confessionen, ist gewissermaßen ebenso gut die unsere als die der Katholiken. Diese Anerkennung unsererseits muß jedoch eine freiwillige sein und hat nichts Verbindliches, und so lange im Schooße der protestantischen Kirche die Annahme dieser Freiwilligkeit nicht eine völlig durchgedrungene ist, stehen jene Zeiten und Männer und Thaten uns fern, und wir weisen alles ab was über die Bibel und das von Jedem in ihr Gefundene hinausgeht.

Cornelius ist ein Katholik, es war also nothwendig daß er seine Aufgabe als Katholik auffaßte und daß sein Gemälde in diesem Sinne ausfiel. Wir gewahren wieder den tiefgehenden Unterschied zwischen confessioneller und theologischer Kunst. Die confessionelle Kunst ist bedingt und gebunden, bestimmte Figuren müssen in bestimmter Stellung vorhanden sein, gewisse Symbole dürfen nicht fehlen und die Anordnung des Ganzen war vorher gegeben, ehe noch der Künstler wußte wie und was er arbeiten wollte. Dagegen in der theologischen Kunst ist alles in Freiheit der eigenen Willkür überlassen. Die Compositionen des Camposanto zeigen es. Wie treten uns da die Gestalten ohne Prätension entgegen, während hier die Kirchenväter und Märtyrer und alle die anderen Männer der Kirche, die einen festen geistlichen Rang haben, ohne Weiteres Anspruch erheben auf die äußere Ehre die ihnen zukommt.

Es ist durchaus natürlich, daß Cornelius, wo es sich um kirchliche Dinge handelte, den von Jugend auf am Rhein, in München und in Italien empfangenen Eindrücken folgte. Er hat nie in einem protestantischen Lande gelebt. Der kurze Aufenthalt in Berlin ist kaum anzuschlagen. Da wo er sich seinem

Genie hingeben konnte, findet sich kein Anklang an das was ihn sonst dem größeren Theile des Volkes in Norddeutschland entfremden müßte. Wie frei und groß haben wir seinen Gang vor uns. Zuerst der Faust und die Nibelungen, die beiden größten deutschen Gedichte, reizen ihn. Dann die griechische Götter= und Heldensage, das Schönste und Gewaltigste was es außer dem Christenthume giebt, endlich dieses selbst und zwar in den Camposantobildern auf eine Weise gefaßt, die nichts weiß von kirchlicher Trennung und streitiger Lehre. Ueberall wo er frei walten durfte, geht der Meister unbekümmert um alles Aeußere seiner eigenen großen Natur nach, und wo ihm vorgeschrieben wurde was er darstellen sollte, bequemte er sich den Verhältnissen an. Die Werke welche in letzterer Weise entstanden sind, könnten ebensogut nicht da sein, Cornelius wäre derselbe große Künstler.

Das Größte was er geleistet hat, besitzen wir hier und haben es vor Augen. Werden diese Werke uns erst vertraut geworden sein, dann wird sich ihre Wirkung auf die fernere Entwicklung der deutschen Kunst als eine durchgreifende manifestiren. Denn das allein fördert: immer von dem Größten berührt zu werden das geleistet worden ist, nicht um es nachzuahmen, sondern um die Gesinnung in sich zu nähren aus der es hervorging.

Aber es handelt sich hier nur zum geringsten Theile um die Kunst. Es hieße den Werth Raphaels und Michelangelos, Goethes, Schillers und Shakespeares sehr niedrig anschlagen, wenn man ihre Werke nur als Förderungsmittel für Maler, Bildhauer, Schriftsteller und Dramendichter betrachten wollte. Das wäre eine kümmerliche Beschränkung ihrer Wirksamkeit. An Jedermann wenden sie sich, Jeden belehren, erheben und erquicken sie, wer es auch sei. Und so werden auch Cornelius'

Werke, wenn sie sich erst eine würdige Stelle erobert haben, wo sie, gleich den Schätzen des alten und neuen Museums, jederzeit und Jedermann zugänglich sind, ihren Rang unter den edelsten Erzeugnissen der neuesten Zeiten einnehmen. Deshalb muß Jedem der ein Gefühl für die Förderung des Volkes hat, daran gelegen sein, daß das fernere Schicksal dieser Werke sich in einer Weise gestalte, welche dem eigenen Werthe der ihnen innewohnt, und der Würde des Landes entspreche, in dessen Besitz sie sich befinden.

Goethe in Italien.

Kein Volk vermag mit solcher Genugthuung auf die Geschichte seiner geistigen Thätigkeit zurückzublicken als wir Deutschen.

Keine andere von den modernen Nationen hat Männer hervorgebracht, in deren innerstes Dasein sie sich mit solcher Liebe versenken könnte, als wir in das Luthers, Lessings, Goethes und Schillers, — und Anderer, die, wenn auch nicht gleichbegabt, so doch gleichberechtigt neben ihnen stehen.

Darin aber liegt die Eigenthümlichkeit der Männer welche Deutschland verherrlichen, daß sie nach allen Richtungen ihres Wesens hin dem Volke in edelster Weise völlig einverleibt erscheinen. Nicht durch diese oder jene Gaben des Geistes haben sie ihrem Vaterlande Nutzen und Ehre gebracht, sondern durch ihre ganze Existenz, Alles in Einem, erhebend und veredelnd eingewirkt.

Deutschland steht durch den Besitz solcher Männer einzig da unter den neueren Völkern, in deren Reihe es die erste Stelle einnimmt.

Dieser Ruhm jedoch ist neueren Datums. Durch die Namen jener vier Männer umgrenzt sich der Zeitraum der für uns ein so glorreicher geworden ist. Luther war der älteste unter ihnen. Vor dem sechszehnten Jahrhundert, mit dessen Anfängen Luthers Wirken beginnt, waren die Deutschen einer andern Nation untergeordnet. Unsere Bildung stützte sich

auf fremde Arbeit. Ein anderes Land trug damals den Preis davon: Italien.

Aber auch dies nicht durch seine eigene Kraft allein. Sondern wiederaufnehmend die Gedanken der alten Griechen, die nun seit Jahrtausenden schon die reinste Quelle geistiger Cultur sind, stieg die italienische Nation über die andern empor und unterwarf sie ihrem Einflusse. Am meisten lernten die Deutschen von ihr. Griechen, Italiener und Deutsche sind die einander ablösenden Träger des Vorrechtes, die edelsten Güter des Menschengeschlechtes zu bewahren und zu vermehren. Diese drei Völker bleiben unzertrennlich und können nicht eins ohne das andere gedacht werden wenn im höchsten Sinne von der Geschichte des Menschengeschlechtes die Rede ist.

Es war eine gewaltige Bewegung, als sich das Italien des funfzehnten Jahrhunderts auf die Hinterlassenschaft der antiken Völker warf, und Deutschland ihm in diesem Bestreben nachfolgte.

Eine neue Kunst, eine neue Gelehrsamkeit, eine erneute Religion waren die Früchte dieser Anstrengung. Es schien, als sollte damals schon der Gewinnst für alle folgenden Zeiten gezogen und sichergestellt sein; aber noch einmal dennoch ging fast Alles wieder verloren. Ein Zufall, könnte man sagen, (wenn bei so ungeheuren Ereignissen dieses Wort erlaubt wäre), brachte gerade in den Zeiten in denen die Dinge sich am schönsten zu entwickeln schienen, die Throne von mehr als halb Europa in eine einzige Hand zusammen. Ein wunderliches Glücksspiel war es, durch das bei so viel sich kreuzenden Heirathen und Todesfällen der einzige Karl der Fünfte zurückblieb, dem alle Einsätze zufielen. Und indem die Familie dieses Mannes, die keine nationale Dynastie sein konnte weil zu verschiedenartige Nationen ihr gehorchen sollten, mit der größten Anstren=

gung zwei Jahrhunderte lang jede nationale Bestrebung in ihren Landen zu unterdrücken und das protestantische nördliche Deutschland zumeist in seiner freien Entfaltung niederzuhalten bestrebt war, brachte sie es endlich doch nur dahin, daß sie selbst sammt ihren Völkern langsam zu Grunde ging, während Frankreich, der alte Feind der Habsburger, politisch und literarisch allmächtigen Einfluß gewann. Erst nachdem auch dieser überwunden und abgethan war trat Deutschland wieder auf. Sich zurückwendend zu den antiken Völkern und den Italienern der vergangenen Jahrhunderte, hob es sich zu frischer Blüthe empor. Soll diese neueste Arbeit, die bei uns geschah, mit dem Namen eines einzigen Mannes symbolisch umfassend bezeichnet werden, so sagen wir Goethe, und wollen wir den entscheidenden Moment seines Lebens nennen, in dem er für die große Mission gleichsam die letzte Weihe erhielt, so sagen wir Goethe's Reise nach Italien.

Auch die Blüthe des französischen Geistes entstand aus der Aneignung der italienischen Cultur und aus dem Studium der antiken Muster. — Die bildenden Künste wurden in Frankreich nicht weiter gebracht, die Literatur jedoch auf eine hohe Stufe erhoben. Und selbst dann noch blieb diesen Bestrebungen ihr eigenthümliches Wachsthum, als auch in Frankreich die bürgerliche Unabhängigkeit in Politik und Religion der ärgsten Unterdrückung anheimfiel. Der Aplomb und dennoch die Leichtigkeit mit der die Franzosen die Dinge angriffen, die elegante Deutlichkeit der Sprache, die für die feinsten Nüancen des Gedankens immer neue Wort- und Satzcombinationen bereit hatte, bewirkten im Reiche der Schriftstellerei eine Umwälzung, wie etwa die Einführung der Artillerie in der Kriegsführung. Es

schien die französische Sprache das einzige Mittel sich dem gebildeten Publikum in Europa verständlich zu machen. In keinem Lande aber unterwarf man sich dem fremden Elemente williger als bei uns in Deutschland.

Dieser Einfluß durchdrang das geistige Leben der Epoche in die Goethe's erste Entwickelung fällt, beinahe ausschließlich.

Die ersten Theatereindrücke empfing er als Knabe durch französische Schauspieler. Die Mitschuldigen, seine frühste dramatische Arbeit, entsprang, Form und Gedanken nach, der französischen Comödie. Werther ist ein Echo der neuen Heloise Rousseau's, Clavigo entspricht durchaus den Stücken Beaumarchais', und Götz von Berlichingen sogar hat ebensoviel dem Einflusse der französischen Literatur, als in anderer Beziehung Shakspeare zu danken. Denn wie im siebzehnten Jahrhundert die steife, gezierte Sprache von Frankreich gekommen war, so ging in der Mitte des achtzehnten das Drängen nach ungeschminkter Natürlichkeit zuerst wiederum von Paris aus. Lessing ward davon ergriffen; er führte Diderot in Deutschland ein, den ersten Vertreter dieser neuen Richtung. Goethe gab sich ihrem Einflusse willig hin. Es lag das in der Luft der damaligen Zeiten und schien durchaus verträglich mit der strengsten Vorliebe für die eigene Nationalität. In Goethe's und Schiller's Schriften finden wir bis weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein durchgängig mehr französische Fremdwörter angewandt, als man heute irgend einem deutschen Schriftsteller gestatten möchte.

Goethe's Fortgehen aus Frankfurt nach Weimar änderte nichts in dieser unbewußten Abhängigkeit. Er trat jetzt Wieland näher, dessen gesammte literarische Thätigkeit nach Pariser Vorbildern zugeschnitten war. Der Herzog schwärmte für die classische Tragödie nach dem Muster Corneille's und Racine's.

Voltaire und Rousseau standen als die großen literarischen Gestirne da, gegen deren weitverstreute Strahlen die deutschen Schriftsteller geringe Lichter waren, und in Berlin hielt Friedrich der Große streng die alte Ansicht von der Unbrauchbarkeit der deutschen Sprache aufrecht.

Goethe hat niemals gegen diese Richtung Opposition gemacht. Im Gegentheil, er gab sich, wie alle gebildeten Deutschen seiner Zeit, Mühe die fremde Sprache flüssig zu gebrauchen. Wie Lessing, der doch gewiß kein Franzosenfreund war und dennoch zuerst seinen Laokoon französisch zu schreiben sogar schon begonnen hatte, hätte Goethe unter Umständen vielleicht ähnlich verfahren können. Auch die Liebe zu Shakspeare und zu den deutschen Volksliedern bildete keinen Gegensatz gegen das was aus Frankreich kam. Und endlich, es lag überhaupt nicht in Goethe's Natur, sich irgend einer Strömung scharf entgegenzustellen. Mehr instinctmäßig suchte er gelegentlich für das zu wirken was er als gut erkannte. Seine eigenthümliche Art unbewußt zu handeln (er nennt dies Wesen seine Dumpfheit), zog ihn auf dunkelen Wegen zur Wahrheit hin. Immer unerträglicher wurde ihm der allgemeine geistige Zustand in Deutschland, seine Arbeiten blieben unvollendet, eine Lücke fühlte er in seinem Geiste die er auszufüllen sich sehnte, abschütteln wollte er einmal alles Fremdartige das ihn bedrückte, er wußte selbst kaum wie er es nennen sollte: und eine immer stärker werdende Sehnsucht zog ihn nach Italien, als wäre dort zu finden was ihm fehlte, dort in dem Lande das ihm seit seinen Kinderjahren als eine entzückende Ferne vor Augen stand.

Im älterlichen Hause hingen Piranesi's Kupferstiche an den Wänden, die den ernst großartigen Charakter der römischen Bauwerke, wie sie theils in Ruinen liegen oder noch erhalten

dastehen mitten in bewegten Straßen, kraftvoll zur Anschauung bringen.

Der Vater hatte in jungen Jahren selbst Italien bereist und las in guten Stunden aus den dort geführten Tagebüchern vor. Italienische Familien waren ansässig in Frankfurt und unterhielten leisen Zusammenhang mit dem Vaterlande. Einige von Goethe's Gedichten, geschrieben lange bevor er die Reise unternahm, sprechen seine Sehnsucht mit lockender Gewalt aus und zeigen eine träumende, vorahnende Anschauung der italienischen Natur, daß man meint, er müsse die Dinge mit Augen gesehen haben, um sie so leibhaftig zu schildern.

Was ihn von Jahr zu Jahr abhielt diesem Verlangen nachzugeben, war wirkliche, ihn an die Scholle fesselnde Thätigkeit. Zeitlebens sah sich Goethe meistens in so hohem Maße von Menschen und Verhältnissen festgehalten, daß er selten aus einem Zustand seines äußeren Lebens in den andern überging ohne sich mit Gewalt loszureißen. Diese Bande wurden mächtiger, je tiefer er in das Leben hineinkam, und in Weimar endlich nahmen Amtsgeschäfte der complicirtesten Art, verbunden mit den Ansprüchen eines nach Unterhaltung begierigen Hofes, wie mit denen der herzoglichen Freundschaft ihn so sehr in Anspruch daß an kein Loskommen mehr zu denken schien. Fortschreitend von Erlebniß zu Erlebniß, eingetreten in eine höhere Schichte der Gesellschaft (was damals viel bedeuten wollte), beglückt durch die Liebe zu einer schönen und geistreichen Frau, angesehen als einflußreichster Mann im Lande, unabhängig zugleich durch eigenes Vermögen, daß er jeden Augenblick sich hätte auf sich selbst zurückziehen können, war es zuerst ein fürstliches Dasein in Weimar das er führte und aus dem ihn kein Verlangen mehr in die Weite trieb.

Doch im Laufe von zwölf Jahren erschöpfte sich dieser Reiz. Langsam waren die freien Verhältnisse zu Ketten geworden. Seine Leidenschaft zu Frau von Stein erhielt etwas Unerträgliches, sein Verkehr mit dem Herzog wurde beengt, von den Regierungsgeschäften fühlte er sich erdrückt seitdem er die Entdeckung gemacht daß es unmöglich sei den Herzog bei den von ihm als allein heilsam erkannten Verwaltungsprincipien festzuhalten. Seine Natur drängte: fort aus Weimar. Er wollte sich durch die Flucht in eine andere Luft retten, um einmal wieder frei zu athmen. Italien lag im Sonnenglanze vor ihm wie eine rettende Insel, mächtiger zu sich heranziehend als jemals: und so, nachdem er im Herbste 1786 mit dem Herzog nach Carlsbad gegangen war, plötzlich ist er von dort verschwunden, und ohne daß einer von seinen Freunden darum weiß, eilt er fort durch Bayern und Tyrol nach Venedig.

Wer heute Venedig besuchen will, fährt in zwei Tagen und zwei Nächten bis Triest, besteigt das Dampfschiff und ist in weiteren wenigen Stunden in Venedig. Alles wie im Traume und ohne Uebergänge. — In Goethe's Briefen sehen wir Deutschland immer südlicher werden, dann fahren wir mit ihm durch's Gebirge, dann macht sich langsam das Italienische geltend, neu und seltsam erscheinen ihm die Leute und er ihnen, langsam rückt er der Stadt näher und wirft die Blicke prüfend auf jedes Steinchen das ihm auffällt, und so, nachdem er endlich in Venedig eintrifft, scheint er weit fort aus Deutschland in einem völlig neuen Dasein.

Es sind siebzig Jahre her seitdem. Venedig war noch die alte Republik und spielte noch die alte Rolle, die Schifffahrt des mittelländischen Meeres gegen die Corsaren zu schützen. Es liefen als Goethe ankam Galeeren aus, um zur Flotte zu stoßen welche gegen die Algerier kämpfte. Die Plätze der Stadt und die Canäle waren noch voll Leben, die Paläste unverfallen und von den Familien bewohnt deren Namen sie trugen. Noch erfüllte das italienisch-orientalisch bunte Gewirr von Menschen ohne deutsche Beimischung den Rand der Stadt nach dem Hafen hin und es kreisten die Venetianer als eine eigene Welt um sich selber. Den Zusammenhang ihrer alten Kunst mit dem Leben der Gegenwart lehrte noch jeder Blick in dieses Treiben, und die Künstler sogar welche zu Goethe's Zeit in Venedig malten, stammten in ihrer Manier direct ab von ihren großen Vorgängern. Das Venedig das Goethe nach lustiger Wasserfahrt die Brenta hinunter erreichte, war ein anderes als das heutige, in das man mit der Eisenbahn hineingleitet, dessen Paläste gespensterhaft leer mit todten Fenstern an den Canälen stehen in denen sich seltene Gondeln zeigen. Die alten Familien sind fort oder verarmt, ihre Gallerien verkauft, verloren oder bis auf das Unbedeutendste zusammengeschmolzen; die prachtvollen Säle des Regierungspalastes nur noch Merkwürdigkeiten, ohne anderen Zweck, als dem der die Neugierigen darin umherführt, ein Trinkgeld zu verschaffen; und statt des einheimischen übermüthigen Volkes, das stolz von besiegten Kaisern und Königen zu erzählen hatte, geben Fremde die der Zufall zusammenführt, das beste Publikum der Straßen und Plätze ab. — Venedig ist der jammervollste Anblick gesunkener Größe, und nur Nachts im Mondschein, wenn der Schatten den Zerfall zudeckt und das bleiche Licht des Gestirns die breiten Seiten der Paläste mit erlogenem Leben anhaucht,

— wo auch die Stille die dann herrscht, natürlich scheint, — kehrt eine Ahnung der Zeit zurück, in der dies inhaltslose schöne Bild noch eine Wahrheit war.

Venedig aber ist noch nicht das volle Italien. Es ist eine moderne Stadt ohne eine Spur antiken Bodens sogar. Denn der Grund der Gebäude selbst ward neu geschaffen, und was von antiken Denkmälern dasteht von fernher herbeigebracht. So die Statue des Agrippa an der großen Treppe des Palastes oder die beiden kolossalen Löwen am Eingange des Arsenals: Beute aus Griechenland, auf deren Marmorhaut sich schon die Handschrift früherer Herren findet, nordische Runen die von den seefahrenden Normannen als ein Zeichen ihrer siegreichen Anwesenheit in Griechenland selber auf sie eingegraben wurden.

Goethe blieb nicht lange in Venedig. Er streifte nur Ferrara, Bologna und Florenz, er eilte nach Rom. Am 1. November 1786 fährt er dort ein; jetzt erst schöpft er Athem, gleichsam zum ersten Male seit seiner Abreise aus Deutschland. Von Rom aus wendet er sich an seine Freunde in der Heimath und erklärt warum er sie verlassen habe.

„Endlich kann ich den Mund aufthun, lautet der Beginn seines ersten römischen Briefes, und meine Freunde mit Frohsinn begrüßen. Verziehen sei mir das Geheimniß und die gleichsam unterirdische Reise hieher. Kaum wagte ich mir selbst zu sagen wohin ich ging, selbst unterwegs fürchtete ich noch, und nur unter der Porta del Popolo war ich mir gewiß Rom zu haben."

„Und laßt mich nun auch sagen, fährt er fort, daß ich tausendmal, ja beständig Eurer gedenke, in der Nähe der Gegenstände, die ich allein zu sehen niemals glaubte. Nur da ich Jedermann mit Leib und Seele im Norden gefesselt, alle An-

muthung nach diesen Gegenden verschwunden sah, konnte ich mich entschließen einen langen einsamen Weg zu machen, und den Mittelpunkt zu suchen, nach dem mich ein unwiderstehliches Bedürfniß hinzog. Ja die letzten Jahre wurde es eine Art von Krankheit, von der mich nur der Anblick und die Gegenwart heilen konnte. Jetzt darf ich es gestehen; zuletzt durft' ich ich kein Lateinisch Buch mehr ansehen, keine Zeichnung einer Italienischen Gegend. Die Begierde dieses Land zu sehen, war überreif: da sie befriedigt ist, werden mir Freunde und Vaterland erst wieder recht aus dem Grunde lieb, und die Rückkehr wünschenswerth, ja um desto wünschenswerther, da ich mit Sicherheit empfinde, daß ich so viele Schätze nicht zu eigenem Besitz und Privatgebrauch mitbringe, sondern daß sie mir und andern durchs ganze Leben zur Leitung und Förderniß dienen sollen."

Wie herrlich diese Zeilen, in denen Goethe all die Frucht, die Rom für ihn tragen würde, ahnend voraussagte noch da er kaum den Boden betreten, auf dem er sie pflücken sollte. Wie schön auch, daß ihm jetzt, wo er sich losgerissen, sogleich die Heimath neu aufwacht im Geiste, als etwas das er nicht entbehren konnte. Er fühlt daß er nicht für sich allein einsammelt, und neben dem Genuß regt sich mit Macht in seiner Seele das Bedürfniß, mitzutheilen was er genossen. Goethe's Leben ist ein beständiges Empfangen und zugleich ein beständiges Rechnungablegen wie er mit dem Empfangenen hausgehalten. Jetzt aber, in Rom, nahm er das Größte in sich auf, das ihm jemals geboten wurde.

Auch das Rom, in das Goethe einfuhr, war nicht die Stadt wie wir sie heute betreten. Selbst in Aeußerlichkeiten ein Unterschied. Noch vereinten sich damals die Reste der antiken Werke natürlicher mit dem allgemeinen Zustande. Das Forum war

noch nicht der ungleiche, durchwühlte Platz, wo man die Monumente bis zu ihrer Basis aufgegraben, das antike Pflaster bloßgelegt, nach Kräften überall geflickt und die Dinge in eine Art reinlicher Erneuung versetzt hat, — es war noch ein ebenes grünes Feld, in dem die Phokassäule und der Septimbogen halb drinsteckten, während das Coliseum mit Gras und Gebüsch überwachsen war.

Heute läßt man Allem Ueberwachung angedeihen. Sammlungen und Monumente erwarten die Fremden; von Genua bis Civitavecchia führt uns das Dampfboot, von da bis in die Mauern Roms hinein die Eisenbahn, und das nationale römische Wesen, zu dem man sonst aus weiter Ferne andächtig pilgerte, schrumpft fast zusammen zu einer kolossalen Merkwürdigkeit, zu der man ohne Mühe und Entschluß aus allen Theilen der Erde gleichmäßig bequem heranfährt.

Anders zu jenen Zeiten. Noch lebte das alte heilige römische Reich, und ein Abglanz seines freilich arg verblaßten Ruhmes fiel noch immer zurück auf Rom. Freilich die Jahrhunderte waren unwiderbringlich dahin, in denen Rom die Sonne, und die kaiserliche Majestät nur der Mond war, der von ihr sein Licht empfing; dennoch, wie viel Rom im Jahre 1786 noch besaß, erkennen wir heute, wo auch dies wenige verloren ist.

Seit den Zeiten der Reformation war in Rom unaufhörlich im größten Maßstabe gebaut worden. Paläste sproßten auf und bedeckten die Hügel der Stadt. Und indem während des siebzehnten Jahrhunderts, ja sogar im achtzehnten noch in dieser Weise fortgearbeitet worden war, entstanden die weiten, pompösen Räume, die heute fast alle leerstehend, zu Goethe's Zeiten wenigstens noch den Schimmer bewahrten, als wenn sie bewohnt seien. Vieles von Kunstschätzen, was heute in Rom

bewundert wird, war damals noch unentdeckt, ungleich mehr aber noch vorhanden, das später verloren ging oder offen fortgeschleppt wurde. So still war die politische Luft jener Zeiten, daß das alte Flitterwerk fürstlichen Glanzes, wenn auch bis auf die äußerste Rinde innen hohl und ausgefressen, dennoch in den alten Familien sich noch aufrecht hielt. Rom rivalisirte noch mit Wien, Paris und London als der Mittelpunkt eines weitausgespannten Netzes geistiger Gewalt, das Europa mit unsichtbaren Fäden überspannt hielt. Diese Stadt, die heute nur den traurigen Anblick doppelten Verfalls bietet, erfüllte, wie Venedig, noch eine lebendige, in sich selbst rotirende Kraft, und die Fremden, die heute dort auf sich selber angewiesen so leicht der Einsamkeit verfallen, traten in eine bunte, eigenthümliche Geselligkeit ein, in der das nationale Element anmuthend sich geltend machte.

Und nun für Goethe! Er war ein völlig ausgewachsener Mann als er dort ankam. Er hatte Jahre lang als Minister ein Land regieren helfen und doch noch nie eine große Stadt gesehen. Was wollten Berlin und Dresden damals sagen, die er flüchtig kennen lernte? Wien berührte er nicht, München war noch unbedeutend, durch Mailand führte ihn seine Straße nicht, Venedig, so groß es ist, erscheint doch so seltsam, daß es kaum gerechnet werden kann. Es ist ein Gewühl von Wohnungen, aber ohne Straßen und Straßenleben. Goethe wurde nicht heimisch dort. Rom aber war eine Weltstadt, wo man sich verlor in der Menge, wo ein allgemeines großes Leben wogte, unabhängig von dem der Einzelnen, deren man nicht bedurfte wenn sie verschwinden wollten. Goethe war fast alt geworden in Weimar, wo dem Herzoge Jeder gemeldet wurde der aus dem Stadtthor wollte oder hineinfuhr, wo Einer dem Andern nachsah und aufpaßte auf Schritt und Tritt,

und die übele Laune von ein paar Köpfen gleich die ganze Atmosphäre verdunkelte. Unerträglich war ihm das geworden. Wie in einem engen Flusse hatte er bisher geschwommen, wo er sich rechts und links an den Ufern die Ellenbogen wund stieß wenn er nicht die richtige Mitte innehielt: hier schwamm er endlich im offenen Meere, frei alle Wege nach allen Seiten, und hineinversetzt mitten in einen Reichthum dessen was ihm das Ersehnteste dünchte, der unerschöpflich war. — Elend hatte er sich bisher behelfen müssen auf dem Gebiete der Kunst. Von den Originalen der großen Werke antiker Meister war in Deutschland keine Rede gewesen. Gypsabgüsse, die sich mehr dahin verirrten als daß man hätte bestellen können was man zu haben wünschte, waren eine schwache Aushülfe gewesen. Von den Frescogemälden der Italiener gab es kaum Kupferstiche. Nun stand er da wo die Dinge selbst sich boten, in einer Fülle, die zuerst auch nur im Ganzen zu überschlagen fast unmöglich schien.

Vier Monate dauerte Goethe's erster römischer Aufenthalt. Schon zu Ende des Jahres hatte er die Absicht, nach Weimar zurückzukehren. Er fühlte sich, schreibt er, von einer ungeheueren Leidenschaft und Krankheit geheilt, wieder zum Lebensgenuß, zum Genuß der Geschichte, der Dichtkunst und Alterthümer genesen. Es genügte ihm, soviel gewonnen zu haben; seine Bescheidenheit dem Herzoge und dem Lande gegenüber, von dem er einen hohen Gehalt bezog, erinnerten an die Rückkehr. In den Weimaraner Cirkeln beurtheilte man seine Abwesenheit in mißgünstiger Weise. Goethe verzehre das viele Geld in angenehmem Nichtsthun, sagte man, während in Weimar schlechterbezahlte Beamte seine Geschäfte noch obendrein besorgen

müßten. Goethe'n blieb das gewiß kein Geheimniß, aber der Herzog selbst beruhigte ihn, gewährte ihm neuen, unbestimmten Urlaub und forderte ihn freundlich auf, den ausgedehntesten Gebrauch davon zu machen.

So entschloß sich Goethe denn, nach Süden weiter vorzudringen. Anfang Februar 1787 geht er nach Neapel. Gegen das was er hier fand, mußte für den Augenblick jeder frühere Eindruck weichen. Rom mit all seiner Bewegung war doch die Stille selbst im Vergleich zu dem Treiben von Neapel. Was aber kommt auf gegen diese Natur? „Hier ist mehr als Alles, schreibt Goethe. Ich bin nach meiner Art ganz stille und mache nur, wenn es gar zu toll wird, große, große Augen."

In einer unaufhörlichen Berauschung schien ihm die Welt da zu leben und er selbst ward mit hineingezogen in den Taumel. Wer dachte damals an Politik in Neapel? Sorglos strömte das Leben der Leute so hin, sorglos selbst heute noch, denn diese Menschen scheinen auch nicht durch die kleinste Last bedrückender Gedanken beschwert zu sein. Man kommt nicht zur Ruhe. Musik, Gesang, Schießen, Schreien und Nachts Feuerwerk bilden ein ewiges Getöse. Niemals ist es stille dort bei Tag und Nacht, nur die heißesten Mittagsstunden ausgenommen. Die geringfügigste Verhandlung wird mit Leidenschaft geführt. Pracht, die aber kein Reichthum zu sein braucht, Armuth, die aber Niemand Elend nennen kann, Schmutz und Gold: alles dicht nebeneinander, und für den, der unsere Begriffe bürgerlicher Moral anlegen wollte, ein Zustand babylonischer Begriffsverwirrung. Lügen und die Wahrheit sagen, stehlen und ehrlich sein, Treue und Betrug sind für die Neapolitaner im Allgemeinen Dinge, zwischen denen nur der Unterschied waltet, daß dem Einen das Eine, dem Andern das Andere im Momente gerade das bequemere ist: — an sich scheint den Leuten

eins genau denselben Werth zu haben wie das Andere. Zugleich aber das ganze Leben da, Natur und Menschen, Land und Meer, so völlig der Anblick einer in sich vollendeten Erscheinung, daß alles Moralisiren im Menschen erst auftaucht wenn er lange nachher in der Erinnerung überschlägt was ihm dort begegnet sei.

Dazu der Vesuv, um auf diese wunderbare Stadt wie aus dem Himmel herabzusehen. Goethe hat diese Fahrt in einem seiner schönsten Briefe beschrieben. Dann Pompeji, wo man in das römische Leben, wie es vor zwei Jahrtausenden gestaltet war, hineinversetzt wird, so unmittelbar und täuschend, als sei es möglich, daß die unendlichen Jahre ausgestrichen wären und man mit dem Leben unter Titus und Vespasian noch einmal weiterlebte. Endlich Pästum, wo die griechischen Tempel stehen in grandioser Einsamkeit —: all das liegt dort nahe beieinander. Aber griechische Ruinen sollte Goethe jetzt in Sicilien kennen lernen.

Im April fährt er dahin ab. Im Mai ist er in Neapel zurück, nachdem er die Insel von Palermo aus quer durchritten. Er war in einem neuen Erdtheil gleichsam, denn Sicilien könnte mit gutem Rechte eine der nördlichen Inseln Afrika's genannt werden. Die Dinge die er hier sah, waren so groß, seltsam, und dem bisher erwähnten unähnlich, daß, als er dann endlich von dem weitausgedehnten Ausfluge nach Rom zurückkam, er dort wieder wie in eine alte gewohnte Heimath einzog.

Jeder, der es erlebt hat, wird das entzückende Gefühl kennen, mit dem man nach Rom zurückkehrt, selbst wenn man es nur auf kurze Zeit verlassen hat. Es ist als käme man in eine Stadt zurück, in der man die liebsten Kinderjahre ver-

bracht hat, wenn man dort so eines Abends wieder in die bekannten Straßen einfährt. Es ist als hätte jeder Stein uns erwartet und begrüße uns. Mit einem unbeschreiblichen Gefühl von Befriedigung gewahrt man sich auf's Neue als einen Theil der herrlichen Stadt. Goethe beschreibt, wie er diese Empfindung in vollen Zügen in sich aufnahm. Jetzt erst fühlte er sich ruhig. Es begann das tiefere Studium der Alterthümer; und, daß er sich bewußt war, wie er nun in einem geordneten Leben und in behaglicher Weise thätig sein könnte, und für so viele Tage bestimmte, praktische Aufgaben abzuthun hätte, war die Hauptursache, sich so glücklich zu fühlen. Man muß aus der Stimmung früherer Jahre das Ringen nach Ruhe herausgefühlt haben, die Sehnsucht, mit der er einer Existenz wie er sie jetzt führte, entgegenstrebte, ohne damals nur zu denken daß sie möglich sei, um auch die Wonne der Freiheit in ihrer Tiefe zu ermessen, der er sich nun hingab.

Einen Jugendtraum träume ich, schreibt er. Die Phantasie überrascht ihn wieder wie in alten Zeiten. Von einem Gebiete geistiger Thätigkeit sehen wir ihn auf das andere übergehen, und, was zu seinen in idealen Regionen weilenden Gedanken einen so beruhigenden Gegensatz bildet: mit Gewissenhaftigkeit, ja fast mit Pedanterie beobachtet er die materiellen Verhältnisse um sich her: neben dem Dichter bricht stets der Naturforscher und erfahrene Beamte durch, und in dieser doppelten Natur seines Wesens liefert er selbst zum eigenen idealen Bildnisse den passendsten realen Hintergrund.

Fast ein Jahr verweilte Goethe jetzt in Rom. Rom ist eine Stadt wie andere Städte. Die Natur gab den Boden, der Mensch die Arbeit durch die die Häuser entstanden. Wer wird heute noch so abergläubisch sein, einer besonderen Stelle

auf der Oberfläche des Planeten besondere Kräfte und erhöhten Einfluß auf den Geist der Menschen zuzutrauen? Und dennoch, es scheint, — wie einige Orte der Erde durch heilsame Quellen oder als Fundorte kostbarer Pflanzen und Gesteine oder durch entzückende Schönheiten der Natur vor anderen bevorzugt sind, — so Rom mit der zauberhaften Eigenschaft begabt zu sein, die Sehnsucht des Menschen zu erwecken, hier zu wohnen und hier zu sterben.

Tief an der Tiber liegt die Stadt, in der Mitte einer Ebene, ringsum (wie der Rand um eine flache Schüssel läuft) von milden Gebirgen umgeben. Nur nach Westen hin fallen sie ab, dem Meere zu, dessen schöne sonnige Küste nach dieser Seite hin die Grenze bildet. Niemand wird die zartgezogenen Linien der Albanerberge vergessen, der von der Höhe des Capitols jemals zu ihnen hinübersah. Wie die Schriftzüge einer geliebten Hand bleibt uns das im Gedächtniß. Es ist als hätten die durch Jahrtausende sich anhäufenden weltbewegenden Thaten die in Rom vorbereitet und ausgefochten wurden, eine Art geistiger Atmosphäre dort geschaffen, von der man sich umnebelt und festgehalten fühlt, als sei das Echo der Schritte all der Männer die hier gingen, in den Wolken hängen geblieben und umtönte uns leise unaufhörlich.

Nirgends zeigt sich so der Vorrang des Geistes als dort. Die Aeußerlichkeiten des Lebens, die überall sonst so unüberwindlich eingreifen: wie man lebt, wovon man lebt, wie man wohnt, ißt und trinkt, ordnen sich unter dem Gefühl, auf einer durch die Gedanken und Thaten der größten Männer geweihten Stätte zu wandeln. Jeden muß dies Gefühl in Rom beschleichen. Wer Rom gesehen hat, sagt Goethe, kann nie wieder ganz unglücklich werden. Solche Kraft legte er der Erinnerung an diese Stadt bei, wie sie sonst nur den höchsten Ge=

danken der Philosophie und der Religion beigemessen wird. Einen Zauberkreis nennt er die Stadt. Ich bin wieder angelangt, schreibt er nach einem Ausfluge in's Gebirge, und befinde mich gleich wieder wie bezaubert, zufrieden, stillehinarbeitend, vergessend was außer mir ist, und die Gestalten meiner Freunde besuchen mich friedlich.

Ich will versuchen, da ich hier die Dinge nur berühren darf, anzudeuten, worin dieser Zauber besteht.

Uns Allen, die wir nicht mehr in den frühesten Anfängen der Lebenserfahrung verloren sind, erscheint die Kluft unendlich zwischen dem, was die handelnden Personen einer Dichtung auf ihrem idealen Gebiete zu Worten und Thaten treibt, und dem, was uns im gemeinen Laufe des Lebens zu handeln und zu sprechen zwingt. Dort die vollausklingenden, ungestörten Gefühle, hier das ewige Abbrechen, der Mangel an Zeit und Stimmung —: wer von uns, der ein Amt oder eine eingreifende Thätigkeit hat, darf sich dem Anstoß seiner Gefühle und Leidenschaften hingeben? Getrübt wird jeder Schwung der reinen Begeisterung durch tausend weltliche Rücksichten, und auch die, denen eine, wie man zu sagen pflegt, sorgenlose, unabhängige Existenz es möglich zu machen scheint, sich dem ganz zu überlassen, wozu sie der volle Zug ihrer Neigung treibt, genießen trotzdem die sich darbietende Gelegenheit nicht. Denn es sind keine äußerlichen Ursachen welche hier wirken. Einmal im Leben muß Jeder von uns die Dinge nüchtern ansehen, die Welt erkennen wie sie ist, sich zusammennehmen und seine Stelle suchen, an der er wirkt und seinen Mann steht.

Aber die Sehnsucht bleibt, die nach dem vergangenen Traume zurückblickt. Und selbst der unbarmherzig klarsehende Geist eines erfahrenen Mannes verliert das Gefühl nicht für den Genuß, im Takte einer höheren Melodie des Lebens gleich=

sam, Ruhe und Thätigkeit nur nach eigenem Ermessen selbst sich zuzutheilen, und ohne Anstoß der von Anderen ausgeht, die Art und Weise zu bestimmen, wie er sich der Allgemeinheit nützlich machen wolle.

Das gewährt Rom. Und Goethe's Leben dort erscheint als das schönste Beispiel, wie Rom das gewähren kann. Niemals vielleicht ist Einsamkeit und Verkehr mit den Menschen, Thätigkeit und ausruhende Betrachtung, Durchsetzen des eigenen Willens und Sichlenkenlassen von den Ereignissen zu einem schöneren Stück Menschenleben zusammengewebt worden, als während des einen Jahres, das Goethe in Rom verbracht hat.

Unaufgefordert dringen in Rom die Bilder der Vergangenheit auf uns ein, durchziehen die Seele und lassen ihre Spur zurück. Unabhängiger und freier über den Ereignissen fühlt man sich werden. Die Bekanntschaft mit den Werken der Kunst, von ihren Anfängen bis zu dem neuesten Tage, verleiht die unaussprechlich beruhigende Erkenntniß der unaufhaltsam fortschreitenden geistigen Entwickelung der Menschheit. Die volle, dichterisch schaffende Kraft gab Goethe die Macht, an den eigenen Werken sogleich anzuwenden, was er aus denen der Künstler vor ihm gelernt, und indem dieses Lernen selbst ein ununterbrochenes war, eine Zunahme an innerlichem Reichthum, den jeder Tag vermehrte, spürte er fast in sichtbarem Fortschritt den Wachsthum seiner Seele und seiner Fähigkeiten.

Was er bis dahin gedichtet hatte waren gleichsam provinciale Erzeugnisse; Tasso und Iphigenie aber in ihrer endlichen Gestalt stellen Goethe in die Reihen der Weltdichter. Getilgt ist jede Spur fremden Einflusses. Wir brauchten nichts weiter über Goethe's italienische Reise zu erfahren, als daß er mit diesen Arbeiten in Rom beschäftigt war, um zu wissen was dort mit ihm vorging.

Als Goethe Weimar verließ, war die Gesellschaft dort der Horizont innerhalb dessen er sich einschloß; als er zurückkehrte, war Weimar nur der Punkt, von dem aus sich die Wirkung seines Dichtens und Trachtens über Deutschland und über die deutschen Grenzen hinaus verbreitete. Dasselbe alte Feuer war es, jetzt aber strahlte es von der Höhe eines Leuchtthurmes weit in die Runde. Concentrirter und ruhiger flammte es auf. Das hatte Rom an ihm gethan. Vielleicht, daß es eines deutschen Geistes gerade bedarf, um in Rom das zu erlangen: zuviel Zeugnisse aber liegen vor, von den größten Geistern hinab bis zu den bescheidensten, denen allen Rom zur Genesung verhalf aus der unruhigen Hast des Lebens und die dort ein Gefühl vom wahren Maße ihrer Kräfte gewannen.

Denn wo man nur das erblickt, was Andere halb thaten oder verfehlten, lernt man, entmuthigt, auch das an sich selbst nur erkennen, was halb und was verfehlt ist: wo aber das Vollendete in Ueberfülle uns umgiebt, fühlen wir uns ermuthigt zu ihm emporgehoben. Goethe war, ehe er nach Italien ging, durch die verschiedenartigsten Anforderungen, die er selbst und Andere an ihn stellten, in Verwirrung gerathen. Er zweifelte, wozu er bestimmt sei. Jetzt fiel von ihm ab was seiner Natur nicht durchaus harmonisch war. Er erkannte seine Stelle im großen Gefüge der menschlichen Thätigkeiten. Er sah ein, daß seine amtliche Wirksamkeit nicht aus innerem Beruf, sondern aus persönlicher Neigung zum Herzoge hervorgegangen sei. Diese Epoche war eine abgethane für ihn. Ich habe mich wiedergefunden, schreibt er dem Herzoge, und als was? — als Künstler. In Rom war sich Goethe bewußt geworden, daß er ein Dichter sein müsse, um mit sich selbst in Uebereinstimmung zu leben.

Es war das Höchste, dem er sich von neuem weihte. Ge-

wiß, es hatte ihm Kämpfe gekostet, ehe er sich diesen Beruf so unumwunden zuzugestehen wagte. Aber man möchte denken, auch in Rom allein sei es möglich, die Ausübung der Kunst als die höchste menschliche Thätigkeit zu erkennen. Gerade dort, wo politisch das Gewaltigste geschah, wird man dennoch inne, daß die äußerlichen Wandlungen der Völker aus tiefer liegenden Geschicken entspringen als aus den politischen Erfolgen des Augenblicks; daß das Beherrschen der politischen Ereignisse keineswegs am meisten die Kraft der Nationen zeigt und ihnen ihren Rang in der Geschichte anweist. Ueber alledem steht als entscheidenderes Moment die geistige Arbeit eines Volkes. Wer möchte Angesichts der Werke Michelangelo's in der Sixtinischen Capelle und der Raphael's im Vatican darüber noch im Zweifel sein, ob es eine edlere und erfolgreichere Thätigkeit des Menschen geben könne, als solche Schöpfungen hervorzubringen? Die Kunst, ich nehme den Begriff im weitesten Umfange, stellt sich dar als das allein belebende Princip. Wie die Nationen steigen oder sinken zeigt sie am deutlichsten und lehrt uns die Jahrhunderte abschätzen. Wir hier in Deutschland und Preußen: wenn wir die halbe Welt besiegten oder uns zu Willen zwängen (woran wir freilich nicht denken, ich sage es nur des Beispiels halber): nach Jahren würde die Nachwelt doch nur nach dem fragen, was in Künsten und Wissenschaften damals von uns gethan worden sei als wir so viel erreichten, und danach würde sie ihr Urtheil abgeben.

Im April 1788 mußte sich Goethe entschließen aus Rom fortzugehen. Er war ganz dort heimisch geworden. Er hatte einen Kreis aus Deutschen, Italienern und anderen Fremden

um sich, dessen belebender Mittelpunkt er war. Kayser, der Componist, lebte bei ihm im Hause um Claudine von Villabella zu componiren; Tischbein, der Maler, und Moritz, der feinfühlende Aesthetiker, waren ihm eng verbunden; Angelica Kauffmann, die berühmte Künstlerin, seine innige Freundin. In dem Buche, das Goethe in späterer Zeit unter dem Titel „Italienische Reise“ aus seinen Briefen zusammenstellte, und dem er das Motto „auch ich in Arcadien“ vorsetzte, beschreibt er zum Schlusse noch seine römische Wohnung, die bequemen, behaglichen Räume, in denen ihm so wohl war, den kühlen, geräumigen Saal, in dem er die Abgüsse seiner Lieblingssculpturen aufgestellt hatte, den Hausgarten, in welchem ein alter Weltgeistlicher Citronenbäume in Kübeln von gebrannter Erde pflegte, den Blick dahinüber auf Gärten, Terrassen und Balcone, ein grünendes, blühendes Paradies: alles mußte er mit einem Schlage aufgeben, und dazu die himmlische Ruhe, deren Segen er, er fühlte es wohl, nirgends wieder so empfinden würde.

Mit Rührung gedenkt er der letzten Tage.

„Auf eine besonders feierliche Weise, schreibt er, sollte jedoch mein Abschied aus Rom vorbereitet werden; drei Nächte vorher stand der volle Mond am klarsten Himmel, und ein Zauber, der sich dadurch über die ungeheure Stadt verbreitet, so oft empfunden, ward nun aufs eindringlichste fühlbar. Die großen Lichtmassen, klar, wie von einem milden Tage beleuchtet, mit ihren Gegensätzen von tiefen Schatten, durch Reflexe manchmal erhellt, zur Ahnung des Einzelnen, setzen uns in einen Zustand wie von einer anderen einfachern größern Welt.

Nach zerstreuenden, mitunter peinlich verbrachten Tagen, macht' ich den Umgang mit wenigen Freunden einmal ganz allein. Nachdem ich den langen Corso, wohl zum letztenmal,

durchwandert hatte, bestieg ich das Capitol, das wie ein Feenpalast in der Wüste dastand. Die Statue Marc Aurel's rief den Commandeur im Don Juan zur Erinnerung und gab dem Wanderer zu verstehen, daß er etwas Ungewöhnliches unternehme. Dem ungeachtet ging ich die hintere Treppe hinab. Ganz finster, finstern Schatten werfend, stand mir der Triumphbogen des Septimius Severus entgegen; in der Einsamkeit der Via Sacra erschienen die sonst so bekannten Gegenstände fremdartig und geisterhaft. Als ich aber den erhabenen Resten des Coliseums mich näherte und in dessen verschlossenes Innere durchs Gitter hineinsah, darf ich nicht läugnen, daß mich ein Schauer überfiel und meine Rückkehr beschleunigte.

Alles Massenhafte macht einen eigenen Eindruck, zugleich als erhaben und faßlich, und in solchen Umgängen zog ich gleichsam ein unübersehbares Summa Summarum meines ganzen Aufenthaltes.

Bei meinem Abschied empfand ich Schmerzen einer eignen Art. Diese Hauptstadt der Welt, deren Bürger man eine Zeit gewesen, ohne Hoffnung der Rückkehr zu verlassen, giebt ein Gefühl das sich durch Worte nicht überliefern läßt. Niemand vermag es zu theilen als wer es empfunden. Ich wiederholte mir in diesem Augenblicke immer und immer Ovid's Elegie, die er dichtete als die Erinnerung eines ähnlichen Schicksals ihn bis an das Ende der bewohnten Welt verfolgte. Jene Distichen wälzten sich zwischen meinen Empfindungen immer auf und ab:

Wandelt von jener Nacht mir das traurige Bild vor die Seele,
 Welche die letzte für mich ward in der römischen Stadt,
Wiederhol' ich die Nacht, wo des Theuren soviel mir zurückblieb,
 Gleitet vom Auge mir noch jetzt eine Thräne herab. —
Und schon ruhten bereits die Stimmen der Menschen und Hunde,
 Luna sie lenkt' in der Höh' nächtliches Rossegespann.
Zu ihr schaut' ich hinan, sah dann capitolische Tempel,
 Welchen umsonst so nah' unsere Laren geglänzt. —

Nicht lange jedoch konnte ich mir jenen fremden Ausdruck eigener Empfindung wiederholen, als ich genöthigt war ihn meiner Persönlichkeit, meiner Lage im besondersten anzueignen. Angebildet wurden jene Leiden den meinigen, und auf der Reise beschäftigte mich dieses Thun manchen Tag und Nacht. Doch scheute ich mich auch nur eine Zeile zu schreiben, aus Furcht, der zarte Duft so inniger Schmerzen möchte verschwinden. Ich mochte beinahe nichts ansehen, um mich in dieser süßen Qual nicht stören zu lassen.

Doch gar bald drang sich mir auf, wie herrlich der Anblick der Welt sei, wenn wir sie mit gerührtem Sinne betrachten. Ich ermannte mich zu einer freieren poetischen Thätigkeit; der Gedanke an Tasso ward angeknüpft und ich bearbeitete die Stellen mit vorzüglicher Neigung, die mir in diesem Augenblick zunächst lagen. Den größten Theil meines Aufenthaltes in Florenz verbrachte ich in den dortigen Lust- und Prachtgärten. Dort schrieb ich die Stellen, die mir jetzt noch jene Zeit, jene Gefühle unmittelbar zurückrufen."

So ging Goethe, in vollen Gedanken an seine Dichtung, fort aus dem schönen Lande.

Tasso war es, der ihm auch in Deutschland tröstend über die ersten Zeiten hinweghalf, als es ihm anfangs nach seiner Rückkehr fast unmöglich dünkte, sich in die alte Enge neu hineinzugewöhnen. Dies Gefühl war so übermächtig, daß er zuerst gleich wieder fort wollte nach Italien.

Bald aber ging ihm auf, er habe dort genug gewonnen, um in sich allein leben zu können unter welchem Himmel es auch sei. Er begann die große Arbeit, das in sich zu ordnen was er während der Reise aufgenommen. Er zog sich zurück in die eigenen Gedanken, die nur wenige Freunde theilten, bis

dann endlich, doch nach Jahren erst, Schiller ihn aus dieser Stille herausriß.

Als diese beiden einmal erkannt hatten, daß sie einander bedürften, begann zwischen ihnen jener unsterbliche Verkehr, der nicht schöner zwischen zwei Männern gedacht werden kann.

Wie sehr fühlen wir jetzt Schiller die Sehnsucht an nach dem Besitze dessen was Goethe erworben und in Italien zu sicherem Abschlusse gebracht hatte; wie kommt auch uns die Offenheit jetzt zu gute, mit der Goethe auf Schiller's ihm entgegenstrebende Gedanken eingeht.

Schiller sagte von sich selbst, daß er in Sachen der bildenden Künste ein Barbar sei. So schreibt er an Wilhelm von Humboldt als dieser nach Rom gegangen war. Er fragt ihn, was er dort solle. Er habe da nichts zu suchen und nichts zu finden. Während Goethe vor seiner Reise durch unendliche, außerhalb seiner dichterischen Begabung liegende Geschäfte gestört und aufgehalten worden war, hatte Schiller durch das Schreiben um das tägliche Brot noch mehr als Goethe versäumen müssen. Aber während diesem eine immer größere Zurückhaltung, ein inniges Bedürfniß nach Abgeschlossenheit mehr und mehr zur anderen Natur ward, breitete sich Schiller weiter und weiter aus und wirkte unmittelbarer auf das Publikum. Daher dann, als sie sich endlich gegeneinander erschlossen, die herrliche Ergänzung beider Naturen. Zu einer einzigen Macht thaten sie sich zusammen. In einer Zeit geschah das, wo sie auf verschiedenen Wegen beide sich äußere Unabhängigkeit erworben hatten und beide zur Ueberzeugung gekommen waren, daß sie nichts weiter als Dichter sein könnten.

Ihre gegenseitigen Mittheilungen bieten jetzt das Schauspiel eines geistigen Naturprocesses dar.

Einer kann nicht arbeiten ohne den Andern. Ueber ihre

Werke berathen sie wie über gemeinsame Thaten. Ein Phänomen erblicken wir, als wären zwei Planeten zusammengestoßen und rollten fortan zu einem einzigen Stern verwandelt um die Sonne weiter. Wohin wir blicken in der Geschichte: nirgends bietet sich ein ähnlicher Anblick. Ueberall wo große Männer sich zeigen, herrscht Einsamkeit um sie her und Raum und Zeit und Gefühle trennen sie. Bedeutenden Geistern wird es, je vollendeter sie in ihrer Eigenthümlichkeit sich ausbilden, unmöglich beinahe, mit Anderen im Vertrauen zu stehen in deren Ansichten auch nur ein geringer Widerspruch gegen die ihrigen sich Geltung verschaffen will. Dies Gefühl war bei Schiller und Goethe gleich stark. Sie mußten sich abstoßen. Und dennoch hier zuletzt die idealste, innigste Vereinigung. Der Gedanke drängt sich auf unwillkürlich, daß die Möglichkeit eines solchen Zusammenschlusses ein Merkmal der Vervollkommnung der menschlichen Natur sei, ein Beweis für Lessing's, in seinen Sätzen über die Erziehung des Menschengeschlechtes, niedergelegte Gedanken.

Daran jedoch müssen wir uns stets erinnern, wenn wir jeden für sich betrachten: Goethe war ein vierzigjähriger Mann als er in Italien die Umwandelung seines Wesens erlebte. Diese Reise, die in die Mitte seines physischen Lebens fällt, bildet bei ihm die Scheide zwischen Jugend und Alter. Vor ihr war er der junge, fast mythische Goethe, über dessen Gestalt eine leise Dämmerung verbreitet ist; nach ihr ist er der uns Allen verwandte Goethe der neuen Zeit, von dem wir sagen, er lebe noch, weil seine Werke lebendig sind als hätte er sie heute geschrieben, und weil noch so Viele unter uns sind, die das Glück genossen haben, mit ihm zu reden und ihm in die Augen zu sehen. Wenn es von nun an ruhiger wird und in seinen Dichtungen langsam vom Ausdruck der Leidenschaft

zu dem der Betrachtung übergeht, so liegt das im Gange der menschlichen Natur. Er war sechszig als er die Wahlverwandtschaften dichtete, und den siebzigen nicht ferne als der westöstliche Divan geschrieben ward. Gleich zu Anfang als er Rom betrat, drängte sich ihm das Gefühl auf, er hätte zehn Jahr früher dahin gelangen müssen. Aber man pflegt von denen, die soviel gewähren, Alles zu verlangen. Goethe konnte nicht immer jung bleiben, und wie bei allen Sterblichen ging die Zeit der glühenden Leidenschaft vorüber nach unabänderlichen Gesetzen.

Schiller's und Goethe's vereinigte Thätigkeit fällt in die Zeiten, in welchen Frankreich die geistige Uebermacht einbüßte, in deren Besitz es bis dahin gewesen war. Doch ist der Uebergang kein plötzlicher; Goethe übersetzt nach Voltaire's Tankred, und Schiller die Phädra des Racine. Aber die Verhältnisse waren doch schon der Art, daß die französischen Werke gleichsam in's Deutsche erhoben wurden. Ein gewaltiger Zug lenkte die Geister wieder Italien und dem Alterthum zu. Goethe war die treibende Kraft dieser neuen Bewegung, die nicht ohne Widerstand blieb, dennoch aber siegreich durchdrang. Seit er nach Italien ging, seit er Winckelmann populär machte und die Werke Raphael's und Michelangelo's auslegte, wurde Rom von neuem als die hohe Schule erkannt, in der ein männlicher Geist am schönsten seine Bildung vollendet.

Und das gilt heute noch. Keine politische Veränderung kann dieser Stätte ihre allmächtig einwirkende Kraft rauben. Noch immer fühlen wir, daß man anders von dort zurückkommt als man gegangen ist. Italien hat Cornelius und Schinkel gebildet. Dort hat Platen gedichtet. Von Rom ging jene neue Blüthe der deutschen Philologie aus, der wir heute so

Ungemeines zu verdanken haben. Wilhelm von Humboldt befestigte dort seinen hohen Begriff von der Würde der Kunst und Gelehrsamkeit, die er später als preußischer Minister verwirklichte; Niebuhr und Bunsen aber machten das Capitol zu der Pflanzstätte gelehrter Bildung, indem sie, als preußische Gesandten, in edelster Weise den Pflichten genügten, die ihnen ihre Stellung in Rom Deutschland gegenüber auferlegte. —

Goethe fühlte sich berufen, bis in seine letzten Tage der Vermittler zwischen Italien und Deutschland zu sein. Nicht nur die großen Italiener der vergangenen Jahrhunderte suchte er uns näher zu bringen, sondern für Alles was vom Süden kam, hatte er ein Herz gewonnen. Alfieri, den größten Dichter des modernen Italiens, lernte er nicht selbst persönlich kennen, aber er veranlaßte daß von seinen Tragödien übersetzt und in Weimar aufgeführt ward. Für Manzoni's Arbeiten wirkte er mit Eifer. Die italienische Sprache, die gleich der unsern und der griechischen, sich so schön und schmiegsam zum Ausdruck der individuellsten Gedanken eignet, muß für jeden Deutschen, dem sie bekannt ist, ein harmonischer, freundlicher Klang sein. Möge das Gefühl der edelsten Verwandtschaft mit Italien, das Goethe hegte und pflegte, immer lebendiger bei uns werden, und das Bewußtsein klarer, wieviel Deutschland im höchsten Sinne der Nation zu danken hat, der jetzt, nach Jahrhunderten der Unterdrückung, die Möglichkeit freier geistiger Entwickelung zum ersten Male wieder geboten wird.

Gedruckt bei A. W. Schade in Berlin, Stallschreiberstr. 47.

Bei den Verlegern dieses Werkes erscheint seit Anfang d. J.:

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

Diese Zeitschrift erscheint in Monatsheften von 1 bis 1½ Bogen in Lexikonformat auf satinirtem Kupferdruckpapier, und mit 4 bis 6 Kunstbeilagen jährlich zum Preise von 2 Thlr. für den Jahrgang von 12 bis 15 Bogen.

Ueber den Charakter des Unternehmens, wie über die Absichten des Herausgebers giebt der Inhalt der beiden ersten Nummern genügenden Aufschlufs, den wir hier folgen lassen.

Erstes Heft.

Absichten des Herausgebers. — Unmöglichkeit einer objectiven Kritik der Werke lebender Künstler. — Ist die moderne Kunstgeschichte eine auf solider Grundlage ruhende Wissenschaft? — Gründe, warum nicht. — Nothwendigkeit einer Aenderung. — Lionardo da Vinci's neu aufgestellte Madonna. — Die Schule des Verocchio, Perugino, Lorenzo da Credi. — Lionardo's Kopf eines Engels in Florenz. — Der San Giovannino in Basel. — Könnte Lionardo der Urheber des dem Correggio zugeschriebenen Christuskopfes in Berlin sein? — Michelangelo's Haus in Rom. — Die Stelle wo es stand jetzt ein Theil des Trajansforums. — Actenstück wodurch die Stelle bestimmt werden kann. — Briefe Daniele da Volterra's an Michelangelo's Neffen. — Geschenk von Wein an Michelangelo's zurückgebliebene Freunde. — Daniele da Volterra's letzte Arbeiten und Tod. — Sonett Bramantes aus seinen Mailänder Zeiten.

Zweites Heft.

Werth der neueren Kunstgeschichte. — Eine der wichtigsten historischen Hülfswissenschaften. — Renans Leben Jesu und die Kunstgeschichte. — Die Darstellungen Christi in der modernen Kunst. — Unmöglichkeit gründlicher Untersuchungen. — Nothwendigkeit einer photographischen Bibliothek für das gesammte kunstgeschichtliche Material. — Vorschläge zu deren Gründung in Berlin. — Unbekannte Aktenstücke von der Hand Raphaels und Michelangelo's, in Besitz des Herrn Major Franz Kühlen. — Skelettstudie Raphaels zur Grablegung. — Die italienischen Texte für den letzten Aufsatz des Januarheftes. —

Rede auf Wilhelm Grimm

und

Rede über das Alter

gehalten in der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin

von

Jacob Grimm.

Herausgegeben von **Herman Grimm.**

Zweiter, unveränderter Abdruck. Mit 2 Photographien (der Brüder Grimm).

1864. Velinpapier. 8. eleg. geh. 20 Sgr.

„Jacob Grimm war selbst daran, beide Reden zum Druck zu bereiten. Jetzt, da sie uns nach seinem Tode geschenkt werden, erscheinen sie uns wie zwei Blumen, die aus dem frischen Grabe emporspriefsen. Mit Andacht senkt sich das Auge darauf. Das Höchste, das Feinste, was in dem grofsen Todten lebte, hier ist es beisammen, ein Auszug beseligender Kräfte."

Exemplare des ersten (Novbr. 1863. erschienenen) Abdrucks in gr. 8. (Preis 12 Sgr.), soweit der geringe Vorrath reicht.

Rede auf Schiller

gehalten in der feierlichen Sitzung

der Königlichen Akademie der Wissenschaften

am 10. November 1859

von

Jacob Grimm.

Dritter Abdruck. 1860. Velinpapier. gr. 8. 8 Sgr.

Gedächtnissrede

auf

Friedrich Wilh. Joseph von Schelling.

Aus den Abhandlungen

der Königl. Akademie der Wissenschaften 1855.

Gehalten von

Christian August Brandis.

gr. 4. geh. 8 Sgr.

Johann Keppler und die Harmonie der Sphären.

Vortrag

gehalten im wissenschaftlichen Verein zu Berlin

am 8. Februar 1862

von

Dr. **W. Förster.**

Velinpapier. 1862. gr. 8. eleg. geh. 8 Sgr.

Magazin für die Literatur des Auslandes

herausgegeben

von

Joseph Lehmann.

Vierunddreißigster Jahrgang.

Wöchentlich 2 Bogen in Quartformat. Vierteljährlicher Preis 1 Thlr.

Die Theilnahme für dieses in allen gebildeten Leserkreisen bekannte und beliebte Journal hat sich im Jahre 1864, seitdem es wieder an den Ort seiner Gründung, nach Berlin, zurück verlegt worden, dergestalt vermehrt, daß die Stärke der älteren Auflagen desselben nicht bloß wieder erreicht, sondern auch schon weit überschritten ist.

Herausgeber und Verleger haben dadurch zu neuer Thätigkeit für das Unternehmen sich ermuntert gefühlt, so daß das Journal, wie allgemein zugegeben wird, innerlich und äußerlich gewonnen hat und den Anforderungen der Zeit, wie des denkenden Lesers, die auf dem Bewußtsein des geistigen Zusammenhanges aller Kulturvölker der Erde ruhen, immer mehr entsprochen werden konnte.

Um diesen Zusammenhang vollständig erkennen zu lassen, kann das „Magazin" allerdings nicht, wie sein Titel zu besagen scheint, lediglich die Literatur des Auslandes im Auge haben. Vielmehr darf es die deutsche Literatur nicht ausschließen, denn diese gerade hat vor allen Literaturen den weltbürgerlichsten Charakter, und weil sie die jüngste unter den klassischen Literaturen der Kulturvölker ist, gewährt sie gewissermaßen auch ein Spiegelbild und ist sie der concentrirende Mittelpunkt aller übrigen. Jede Nummer unserer Zeitschrift beginnt darum auch mit der Rubrik „Deutschland und das Ausland", unter welcher Ueberschrift hauptsächlich diejenigen Erscheinungen der deutschen Literatur besprochen werden, die in irgend einer Beziehung zur Literatur des Auslandes stehen und den geistigen Zusammenhang des Kulturlebens der Völker nachweisen, an deren Spitze jetzt anerkanntermaßen das deutsche steht.

Das Ausland selbst aber wird nicht bloß in den auf seinen Büchermärkten erscheinenden Geistes-Erzeugnissen, sondern auch in seinen Zeitschriften und demnächst in seinen Essays, jenen anregenden kurzen Erörterungen wissenschaftlicher, künstlerischer, politischer und socialer Fragen, vorgeführt, wobei hauptsächlich auf die eben der gebildeten Besprechung unterliegenden Stoffe Rücksicht genommen und nur dasjenige unberücksichtigt gelassen wird, was lediglich für die betreffenden Fachmänner ein spezielles Interesse hat.

Ein Blick auf die durch alle Buchhandlungen zu erhaltende Probenummer, so wie auf den derselben beigefügten Auszug aus dem Inhalts-Verzeichniß des vorigen Jahrganges kann den Beweis liefern, daß man es hier mit einem universellen, die Bildung und Erziehung des Menschengeschlechts stets im Auge habenden Unternehmen zu thun hat, das sich selbst noch fortdauernd zu vervollkommnen sucht. Möge das Publikum dieses Streben auch ferner unterstützen!







